Rómulo Berruti
Sandro Benedetto
Fernando Brenner
Lorena Cancela
Carlos Cupé
Jorge Medina Herrera
Susana Markendorf Martinez
Alejandro Olivera
Alejandra Portela
Fernando Varea
María del Carmen Vieites

Plano detalle

Miradas del cine argentino

Mónica Satarain y Pablo De Vita (Comp)

art-kine

PLANO DETALLE

Miradas del cine argentino

art-kine

Mar del Plata
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

AEPRECI
ASOCIACIÓN
española de la
PRENSA
CINEMATOGRÁFICA

Satarain, Monica / De Vita, Pablo
Plano detalle, miradas del cine argentino
1 ed. – Buenos Aires: el autor – 2020
ISBN:

Plano detalle, miradas del cine argentino

Compiladores: Mónica Satarain y Pablo De Vita
Corrección editorial: Susana Markendorf Martínez
Arte de tapa: Pablo De Vita
Diseño y diagramación: Ricardo Dolina

ISBN

Agradecimientos
A la Asociación Española de la Prensa Cinematográfica, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken", Aries Cinematográfica Argentina, Fernando E. Juan Lima, Cecilia Barrionuevo, Michelle Jacques-Toriglia, Oscar Peyrou, Jesús García Cívico, Paula Félix Didier, Héctor Olivera.

© 2020
Todos los derechos reservados. Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente por ningún medio sin expreso consentimiento de sus compiladores y/o autores.

Foto de tapa: detalle de foto de "El mural", gentileza Fernando Ayala-Héctor Olivera SA
Foto de contratapa: "El mural", gentileza Fernando Ayala-Héctor Olivera SA

INDICE

OSCAR PEYROU
Prólogo Pág. 7

ALEJANDRA PORTELA
Manuel Romero: El gran patinador Pág. 9

ROMULO BERRUTI
Luis César Amadori: Entre el recuerdo y la Historia Pág. 23

MARIA DEL CARMEN VIEITES
Daniel Tinayre: La película de las mujeres sin nombre Pág. 35

JORGE. MEDINA HERRERA
Luis Saslavsky: Un argentino en la usina de sueños Pág. 51

SUSANA MARKENDORF MARTINEZ
Fernando Ayala y el cine: más fuerte que el amor… Pág. 67

MONICA SATARAIN
Leopoldo Torre Nilsson: Las casas de la violencia Pág. 87

ALEJANDRO OLIVERA
David José Kohon: Imágenes de la vida urbana Pág. 105

FERNANDO VAREA
Leonardo Favio: El cine de una sola imagen Pág. 121

SUSANA MARKENDORF MARTINEZ
Héctor Olivera: un creador auténtico y sin seudónimos Pág. 133

PABLO DE VITA
Sergio Renán: *La tregua* por el último *dandy* porteño Pág. 151

FERNANDO BRENNER
Adolfo Aristarain: Tiempo de cine (o el placer de contar historias) Pág. 165

CARLOS CUPÉ
Juan José Campanella: El mismo amor, el mismo cine… Pág. 181

PABLO DE VITA
María Luisa Bemberg: Una voluntad contra el destino Pág. 195

SANDRO BENEDETTO Y M.S.
Lucrecia Martel: Un relato en primer plano, *La niña santa* Pág. 209

LORENA CANCELA
Lisandro Alonso: El eterno viajero Pág. 223

Sobre los autores: Pág. 235

Prólogo

Por Oscar Peyrou

Difícilmente algún español no sepa quién es Messi, pero también es difícil encontrar a quien no conozca a Ricardo Darín, no sepa la nacionalidad de Darío Grandinetti, no recuerde a un Pepe Soriano que de tan mimético al dictador Francisco Franco podía reemplazarlo o cuando el Kursaal aplaudía fascinado cada nuevo papel de Federico Luppi. Viggo Mortensen pasea por Madrid de igual manera que recorre la estepa patagónica. Y sólo citamos a los fundamentales en un juego que entremezcla las dos orillas del Atlántico. Pero detrás de esos rostros existen los directores que aquilataron su fama en la Argentina y en España, además de otros confines alrededor del mundo. Porque Eduardo Mignogna o Adolfo Aristarain son parte de los directores reconocibles detrás de esas miradas. Pero existen muchos otros que forman parte de este auténtico lazo cultural que han quedado olvidados o no son tan conocidos por parte del gran público foráneo, pero representan la quintaesencia de aquello que hemos conocido y aplaudido como cine argentino.

Buenos Aires fue abrigo de grandes nombres de la cultura española y Madrid refugio de otros tantos que buscaron amparo cuando la noche era más oscura. Además, Argentina y España observan una larga tradición en materia de coproducción cinematográfica, y aquí es un placer para nosotros desde la **Asociación Española de la Prensa Cinematográfica** acompañar en nuestros ordenadores la lectura de un libro que es una suerte de vínculo entre las dos orillas y que permitirá conocer en España y en los países de habla castellana algo más de lo que hemos dado en llamar “el mejor cine argentino”.

Manuel Romero, el gran patinador.

Por Alejandra Portela*

Se ha escrito profusamente sobre el cine de Manuel Romero, fecundo director del período clásico argentino; de los primeros tal vez que asumieron con claridad y sentido táctico un plan narrativo dentro de aquella industria cinematográfica que marchaba hacia sus sistematizaciones inaugurales. El resultado, gran cantidad de películas filmadas a ritmo acelerado:[1] para Lumiton, la mayoría de los títulos, para Side, EFA y Emelco, algunos; bastante para Argentina Sono Film.

De padres andaluces, Romero nació en Buenos Aires en plena oleada de inmigración europea el 21 de setiembre de 1891 y falleció el 3 de octubre de 1954. Se lo suele describir como un bohemio, un hombre de la noche, conocedor del espíritu porteño y todo el mundo de personajes que lo habitaban.

Le dedicó al teatro buena parte de su vida, escribió un total de 177 obras entre sainetes, comedias y revistas; y en cine, en pleno contexto de pasaje de una producción principiante a una poderosa industria realizó el nada despreciable número de 53 películas, en menos de 20 años, desde *Noches de Buenos Aires* hasta *Uei Paisano*.

Gran inventor de argumentos e historias que nutrieron de lenguaje, modismos y verdades irrefutables a sus criaturas:

"*Algún día le voy a encajar una patada en la guitarra como que siga con ese disco*" (Tita Merello a Severo Fernández); "*No olvide que la hemos traído al Nahuel Huapi en calidad de criada y no de turista*" (Paulina Singerman); "*Recién van por el cuarto cóctel y estas pitucas son las que le pegan fuerte eh*" (Tito Lusiardo a Hugo del Carril); "*Aunque una mujer haya tenido dos o tres novios puede ser muy decente*" (en Isabelita un grupo de mujeres); "*Los tipos como vos son la vergüenza de la humanidad, hay que quitarlos del medio*" (Pedro Maratea a José Gola); "*Sangre cuando te fuiste, sangre en el Uruguay, sangre al regresar.*" (Tita Merello a Roberto Escalada); "*¡Estás con la policía, guacha!* Y cachetada" (Escalada a Merello); "*El verdadero policía no debería casarse nunca, muchacho*" (Domingo Sapelli a Juan José Miguez); "Uds no quieren mi al club que es una madre!" (Enrique Santos Discépolo)

---

[1] La metáfora del patinador utilizada por Fernando Peña en *Cien años de Cine Argentino* es muy descriptiva: "filmaba como un patinador, a una velocidad que de algún modo se transformaba en su propio relato" p 55.

El arsenal ideológico de una sociedad está allí, en esa terminante fraseología donde navega el universo diegético de Romero, al punto de presentarse como un *continuum*: la traición, el amor, el rechazo, las diferencias sociales, la cobardía, el valor de los hombres y el de las mujeres, los valores de la familia, del barrio, de los amigos; el bien y el mal, el poder en sus formas micro o macro, el empleado y el patrón, la policía, el ejército, la Armada, los espacios del trabajo y los del ocio, la calle, la avenida y el paisaje, el fútbol, el turf. El cine romeriano es argumentativo, descriptivo con sus diálogos sin silencios y abundancia de palabras, un cine que en muy contadas ocasiones deja librado a la imagen la libertad del sentido. Tal vez *Fuera de la ley*, su opus más extraño, sea esa excepción.

Si se sigue la bibliografía de referencia de nuestra academia historiográfica, Manuel Romero fue en primer lugar "el gran arquitecto de la personalidad de Carlos Gardel en el cine"[2] cuestión que le significó de un modo lateral su ingreso a Lumiton, empresa fundada en torno al éxito de *Los tres berretines* (1933). Efectivamente, una gira teatral por España y el encuentro fortuito con el Zorzal criollo resultaron cruciales para su ingreso al cine por la puerta triunfal: Gardel le propone escribir una historia para presentar a la Paramount y nace el argumento de *Las Luces de Buenos Aires* filmada en los famosos estudios Joinville que la productora norteamericana tenía en Paris desde 1910. Dirigida por Adelqui Millar con guion de Francisco Oyarzábal y argumento de Romero y Bayón Herrera, el film está protagonizado por Gardel y Sofía Bozán, y un grupo de actores que había viajado a Europa junto con ello, como Gloria Guzmán y Pedro Quartucci. Corre 1931 y faltaba muy poco para el comienzo de la etapa sonora en Argentina.

La misma corriente historiográfica consideró al director un verdadero hito para la cultura nacional; más adelante, se lo instaló en el centro de un debate: era el *fundador* del cine argentino (como esboza Angel Faretta) o un mero realizador popular, cuyo éxito de público resultaba un retraso para la irrupción del *verdadero cine nacional*.

Lo popular, lo nacional, lo argentino son palabras con voluntad identitaria que evidencian una construcción simbólica que no siempre está organizada en torno a los encuentros. A futuro, esa identidad debía venir junto con las historias de las capas medias, y la cuestión de la confrontación entre las clases sociales iba a ser basal.

---

[2] Di Núbila, Domingo *La época de oro. Historia del Cine Argentino I*. Ed del Jilguero, Buenos Aires, 1998. p. 108

Lo cierto es que el cine de Romero representó desde el estreno de su primer film, *Noches de Buenos Aires* (1935) un modelo que dominó la década del 30. ¿Qué tenía de particular este cine?: argumentos simples, desarrollados en ambientes urbanos (la ciudad siempre es Buenos Aires), normalmente nocturnos, personajes típicos con aspiraciones al éxito rápido, tanto en la vida o en el arte. Galanes pobres, mujeres frágiles, esposas infieles y amores contrariados, amigos leales, y el tango como gran protagonista desde la aparición del sonoro (1933).

Cuando la empresa Lumiton le encarga la que sería su primera película como director (al menos en Argentina)[3], lo hizo para salvar el fracaso que había representado el segundo proyecto de la productora, el melodrama *Ayer y hoy* (1934). *Noches de Buenos Aires* (1935), coescrita con Bayón Herrera, lleva como título el de la obra que se ensaya en el argumento, un juego de representaciones sobre la historia de amor de sus protagonistas. Transcurre en el ámbito preferido de Romero, el mundo nocturno del teatro de Buenos Aires, el de los cantantes que vislumbran el sueño de la superación. Para Romero la vida es una fiesta, como dice Mario Berardi en su libro *La vida imagina*da[4], y el centro de la ciudad, el nudo donde se encuentran los tangueros y las vedettes, los matones y los atorrantes. Por eso la fuerza que tienen los personajes secundarios que sabe explotar tan bien: Tita Merello, Severo Fernández, Enrique Serrano, incluso Irma Córdoba o Alicia Barrié. Travellings para los ensayos de las bailarinas, algunos toscos primeros planos o encuadres que extrañizan la acción y terminan vehiculizando un diseño de personajes que el cine argentino estaba poniendo en marcha. Toda esa tosquedad, luego, resuelve sus costuras y sobreviene el plano y contraplano, los encuadres rectos y el ritmo seguro en su planificación, incluso en su propuesta visual.

El turf sería el tema de su siguiente película, *El caballo del pueblo* (1935), ambiente el de las apuestas en las carreras de caballo que conocía muy bien. Lumiton ya había firmado contrato con Carlos Gardel para el papel protagónico, pero ocurre el accidente de Medellín, y Juan Carlos Thorry es elegido para reemplazarlo. Filmada en el Hipódromo y con gran espíritu documental, un hombre agobiado por una deuda usa como moneda de cambio a su joven hija (Irma Córdoba) prometiéndola en casamiento a un poderoso empresario que ella no ama, pero sí se enamora del joven Thorry. Hay que decirlo: Romero es un gran descubridor de estrellas, jóvenes actores y actrices de radio y teatro, que se irán afianzando junto con sus películas: Paulina Singerman, Mecha Ortiz, Hugo del Carril, Luis Sandrini, Irma Córdoba, Juan Carlos Thorry, Tita Merello, José Gola, Nini Marshall, Narciso Ibáñez Menta. Difícil repasar su filmografía sin detenerse en ese *star system* argentino, constitutivo del sistema de Estudios que iba conformándose con él; así como no pueden pensarse sus películas sin el proyecto de construcción de géneros: comedia dramática, romance, comedia musical, melodrama tanguero, policial, incluida una incursión por el género del terror con *Una luz en la ventana* (1942). Estrellas y géneros van juntos para consolidar el imaginario del *modelo Romero.*

---

[3] Con la Paramount dirigió dos mediometrajes en Paris: La pura verdad, con José Isbert y Enriqueta Serrano; y **¿Cuándo te suicidas?** con Fernando Soler e Imperio Argentina. Ambas de 1931.

[4] Berardi, Mario *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino* 1933-1970 Ed del Jilguero, Bs A, 2006.

El lugar que ocupa en la sociedad el par ciudad-tango se desplegará en películas posteriores. *Los muchachos de antes no usaban gomina* y *Tres anclados en París* (1937), *La vida es un tango* (1938), *Carnaval de antaño* (1940), *El tango vuelve a Paris* (1947), *La Rubia Mireya* (1948), *La historia del tango* (1949), *Derecho viejo* (1950).

Es notable la destreza narrativa del melodrama romeriano tal como se puede percibir con toda su intensidad en *La vida es un tango* (1938), cuya historia transcurre a lo largo de casi 40 años del siglo XX (comprimidos gracias a múltiples elipsis en un relato de 87 minutos). El texto inicial "*el tango tuvo un comienzo difícil pero actualmente es aceptado por todos los públicos del mundo*" da pie para contar una historia posible del tangocanción, pero en paralelo desarrolla la historia de amor entre dos jóvenes. El dinero llama momentáneamente a la felicidad, y al elegirlo por sobre el verdadero amor produce un desequilibrio que debe ser reparado hacia el final. Una mitología difícil de no hacerla éxito: amor-desamor-desengaño-reparación.

Llamativa es también la intuición técnica sobre el encuadre de sus actores y una planificación que resulta milimétrica: planos medios para las conversaciones personales, primeros planos para las emociones, planos generales para las puestas en escena. Todo eso ayuda a gestionar el éxito de sus estrellas que muchas veces comparten un mismo plano sin que ninguna tenga valor por sobre otra.

Oposiciones y conflictos, para Rodrigo Tarruella, autor de una de las primeras revisiones que se escriben sobre Manuel Romero en los años 90[5], *La rubia del camino* (1938) e *Isabelita* (1940) son "la primavera de Romero" en oposición a *Fuera de la ley* (1937), representada como "el invierno más cruel". Metáforas intensas para dar a entender esa dicotomía entre la comedia ligera, de las más sofisticadas, emuladora de lo mejor del cine de Frank Capra (*Lo que sucedió aquella noche*, 1934); y el policial duro como *Fuera de la ley* (1937) o *Morir en su ley* (1949).

Tal vez también puede hablarse de paraísos y de infiernos.

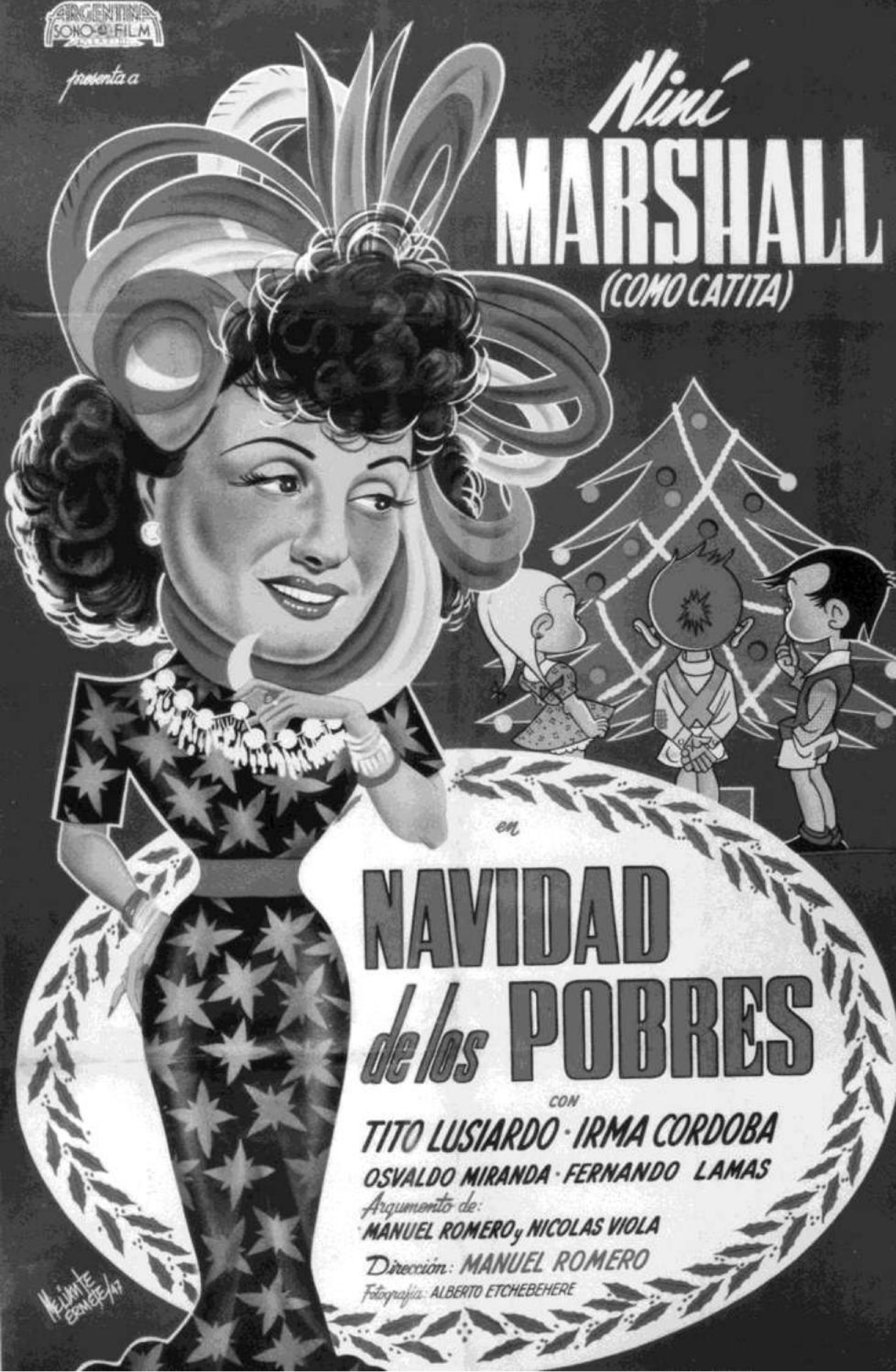
La rubia del camino (1938) es una máquina para expresar el conflicto de clases: la joven millonaria que interpreta Paulina Singerman se escapa de un compromiso y sale a la ruta (la libertad siempre está afuera de las mansiones y los hogares, sobre todo para las mujeres, como bien dice Berardi).

Film dinámico cuyo tema es la cuna de oro "*Una niña moderna, inútil y frívola*" con mujeres de raza superior y oposiciones pasión-educación u hombre de campo o camionero vrs fantoche de la nobleza.

"*Una loca de familia bien que se escapó de la casa*" "*Malaya la niña caprichosa!* "*De haberla visto le pego una paliza y la mando a su casa*", esto opinan los hombres de las mujeres en el cine de Romero, pero también es una forma de pensar de aquella sociedad. Ciertamente todo ese cine de los 30 puede verse como un manifiesto de machismo y clasismo explícito, tópicos también del cine popular, y lo más serio: modelos a seguir para el comportamiento de la ciudadanía.

---

5 Tarruella, Rodrigo "Manuel Romero: entierro y quema en el día de la primavera" en Wolf, Sergio (comp) Cine argentino la otra historia, Ed Letra Buena, Buenos Aire 1994.



ARGENTINA SONO FILM

presenta a

Niní
MARSHALL
(COMO CATITA)

en

NAVIDAD
de los POBRES

CON
TITO LUSIARDO · IRMA CORDOBA
OSVALDO MIRANDA · FERNANDO LAMAS

Argumento de:
MANUEL ROMERO y NICOLAS VIOLA

Dirección: MANUEL ROMERO

Fotografía: ALBERTO ETCHEBEHERE

Meliante Ermete/47

La Singerman filma luego *Isabelita* (1940) y *Elvira Fernández vendedora de tienda* (1942). En la primera, una joven de clase alta se hace pasar por una mucama para conquistar al personaje de Hugo del Carril que tiene especial resquemor (por no decir odio) hacia los ricos. Las mismas antinomias: ricos-pobres; pueblo-pitucos, conflicto central del cine romeriano al que podríamos agregar hombre-mujer. En *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942) usa nuevamente el recurso de la suplantación de identidad y como había ocurrido en *Mujeres que trabajan* (1938) la tienda de compras parece el ambiente ideal para esos choques sociales que derivan en conflictos entre patrones y los trabajadores, "*vulgar grupo de empleados que piden vulgares reivindicaciones*". A la hija del dueño, recién llegada de EEUU con *raras ideas* sobre la liberación femenina, se le ocurre convertirse en la empleada Elvira Fernández y mezclarse entre la "*empleaditas humildes que se ganan el pan*". En medio de un plan de reestructuración de la tienda que incluye rebajas de sueldo y despidos, es extraordinaria la secuencia del trabajo a reglamento de los empleados (a la que el relato le dedica buen tiempo) quienes frente a la imposibilidad de defenderse comienzan a atender mal a la clientela, pasos cómicos por la defensa de los derechos laborales.

El tango, el mundo laboral, el universo femenino son registrados en un verdadero catálogo de experiencias sociales que en el siglo XXI nos puede llamar la atención. Si, por ejemplo, se hiciera una historia del cine argentino desde las perspectivas feministas de la década del 20 del siglo XXI, seguramente los dispositivos narrativos de películas como *Muchachas que estudian* (1939) tan plagada de sentencias sobre el lugar de la mujer en la sociedad, darían mucho para analizar. En primer lugar, porque las chicas aparecen como "mujeres libres, capaces de rebelarse contra su destino" ahora bien, el estudio (la razón) y el matrimonio (el amor) son dos cosas que nunca pueden darse juntas y la disyuntiva siempre es elegir entre alguna de ellas. Las ideas libertarias del comienzo de la película vuelven a cierto estado de orden, acorde con la época: la mujer no puede traicionar el amor (siempre hacia un hombre) y mucho menos ir en contra de su misión en la vida: la conformación de una familia. También en la comedia de malos entendidos que es *Un bebé de París* (1941) el valor de la madre se eleva a un plano tal que cuando la mujer no puede quedar embarazada (o al menos eso se enuncia) y por lo tanto no satisfacer los planes masculinos dentro del matrimonio, pergeñe un plan para "conseguir un bebé": y reconquistar a su marido. Lo que hoy sería la incorrección política por excelencia, empieza con una situación de infidelidades y termina con un bebé arrancado a otra madre. En el medio, la protagonista se hace pasar por loca, todo un tópico en el cine de la época.

Si las mujeres de Romero no pueden salir del entramado de la corrección social, los personajes de Niní Marshall, estrella radial que tras su debut en *Mujeres que trabajan* firma contrato exclusivo con Lumiton, sirven como catalizadores frente a todas esas imposiciones desde una postura más irónica e incluso más contemporánea. El personaje extravagante de Catita en la trilogía *Casamiento en Buenos Aires* (1939)- *Luna de Miel en Rio* (1940)-*Divorcio en Montevideo*[6] (1939) muestran a una Niní Marshall en su apogeo. Andres Insaurralde[7] dice por Catita Pizzafrola que Romero "(…) reconoció en la estrafalaria criatura la expresión de una clase en ascenso, que iba tomando conciencia de sí misma, dueña de lenguaje y códigos propios con tanto sentido de pertenencia y orgullo como las otra". La verborragia de Catita encajaba con la del propio Romero: esa sociedad funcionó a la perfección.

En el policial, *Fuera de la ley* (1937), su film más visual y poético, fue también su película más psicológica. ¿Cómo funciona la mente de un secuestrador de niños? Una pregunta que el historiador Domingo Di Nubila cree fundamental para entender la conexión entre Romero y las corrientes emocionales del público. El caso real había conmovido en febrero de 1937: el secuestro y muerte de un niño es trasladado al guion de otra manera, poniendo el acento en la familia del delincuente y en un padre (Luis Maratea) que se debate entre la ley y su hijo (José Gol). Obra cumbre del cine argentino, contó con la fotografía del alemán Gerardo Húttula como su aliado más vigoroso. Tal vez menos considerado, pero no por eso menos importante, *La vuelta de Rocha* (1937) se inscribe dentro de la tradición teatral y narrativa rioplatense, en ambiente de gigolós y cabarets. El desengaño amoroso motiva a un hombre a delatar el plan de una estafa: pero detrás de la rubia platinada de vestidos bonitos se esconde una delatora, tipología bien pensada por Romero. "*Sabes mucho de timba pero poco de mujeres*" (Alicia Barrié). El espacio del Riachuelo, como el margen inhóspito y amenazante, donde conviven el vicio y la corrupción versus el hogar decente y familiar del hombre que se enamora de la protagonista.

Hay un eslabón que Romero forjó con la sociedad de su época, basado en "la fuerza del aporte primitivo y básico" de su cine[8]. Aunque en sus últimas películas se asiste al excesivo diálogo de *Un tropezón cualquiera da en la vida*, (con Alberto Castillo quien es tal vez su última estrella), al tono desaforado de Discépolo en *El hincha***,** a las canciones de otra época de Virginia Luque en *El patio de la morocha,* a una incursión poco interesante sobre la canción italiana en *Uei Paesano.* Ese conjunto aparentemente decadente sigue siendo el sello de un director que fue responsable de la totalidad de los guiones que filmó, construidos con escenas claras y sencillas y que le dio grandes títulos y grandes actores y actrices al cine argentino. Es verdad que el público cambió y la crítica lo fue abandonando, pero si hay un valor arqueológico en Manuel Romero es lo que transformó en registro: una época y un imaginario amante de un costumbrismo de una sociedad autorreferencial; el futuro giraría eso y hacia horizontes más críticos y más modernos.

---

[6] Una curiosidad: *Divorcio en Montevideo* representó a la Argentina en Festival de Venecia.

[7] Insaurralde, Andrés *Manuel Romero*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994.

[8] César Maranghello en Breve Historia de Cine argentino

FILMOGRAFIA:

Como director

Uéi Paesano (1953) también guionista

El patio de la morocha (1951) también guionista

El hincha (1951) también guionista

Derecho viejo (1951)

Juan Mondiola (1950)

Valentina (1950) también guionista

Morir en su ley (1949) también guionista

Mujeres que bailan (1949) también guionista

*La historia del tango (*1949) también guionista

Un tropezón cualquiera da en la vida (1949) también guionista

El tango vuelve a París (1948) también guionista

Porteña de corazón (1948) también guionista

La Rubia Mireya (1948) también guionista

Navidad de los pobres (1947) también guionista

El diablo andaba en los choclos (1946)

Adiós Pampa mía (1946) también guionista

Hay que casar a Paulina (1944) también guionista

El fabricante de estrellas (1943) también guionista y autor de temas musicales

La calle Corrientes (1943) también autor y guionista

Una luz en la ventana (1942) también guionista

Elvira Fernández, vendedora de tienda (1942) también guionista

Ven... mi corazón te llama (1942) también guionista

Historia de crímenes (1942) también guionista

Mi amor eres tú (1941) también guionista

El tesoro de la Isla Maciel (1941) también autor y guionista

Un bebe de París (1941) también guionista

Mi amor eres tú (1941) también guionista

Yo quiero ser bataclana (1941) también guionista

Casamiento en Buenos Aires (1940) también guionista

Carnaval de antaño (1940) también guionista

Los muchachos se divierten (1940) también guionista

Isabelita (1940) también guionista y autor de temas musicales
Luna de miel en Río (1940) también guionista y autor de temas musicales
La vida es un tango (1939) también guionista y autor de temas musicales
La modelo y la estrella (1939) también guionista
Divorcio en Montevideo (1939) también guionista
Gente bien (1939) también guionista
Muchachas que estudian (1939) también guionista
Tres anclados en París (1938) también guionista y autor de temas musicales
La rubia del camino (1938) también guionista y autor de temas musicales
Mujeres que trabajan (1938) también guionista
El cañonero de Giles (1937) también guionista
Los muchachos de antes no usaban gomina (1937) también autor y guionista y autor de temas musicales
La muchacha del circo (1937) también autor y guionista y autor de temas musicales
Fuera de la ley (1937) también guionista
La vuelta de Rocha (1937) también guionista
La muchachada de a bordo (1936) también autor y guionista
Don Quijote del altillo (1936) también guionista
Radio Bar (1936) también guionista
El caballo del pueblo (1935) también guionista
Noches de Buenos Aires (1935) también guionista

Como autor

Los muchachos de antes no usaban gomina (Enrique Carreras, 1969)
La muchachada de abordo (Enrique Cahen Salaberry, 1966)

Como compositor de temas musicales

La sonrisa de mamá (Enrique Carreras, 1972)
¡Tango! (Luis Moglia Barth, 1933)

BIBLIOGRAFIA

Berardi, Mario (2006) **La** vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970, Ediciones del Jilguero,

Di Núbila, Domingo (1998) La época de oro. Historia del Cine Argentino I. Ed del Jilguero.

Hopfenblatt, Alejandro Kelly (2015) Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas en *Imagofagia* n° 12

Hopfenblatt, Alejandro Kelly (2016). "Manuel Romero y el aburguesamiento del cine argentino: la puesta en tensión de una visión." En V *Congreso Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.*

Insaurralde, Andrés, (1994) Manuel Romero Centro Editor de América Latina / Instituto Nacional de Cinematografía.

Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra (1995). Un diccionario de films argentinos (1933-1994). Editorial Corregidor.

Maranghello, César (2005) Breve historia del cine argentino Ed Catálogos. Laertes.

Peña, Fernando Martín, (2012) Cien años de cine argentino Ed Biblos / Fundación Osde,

Posadas, Abel; Mónica Landro y Marta Speroni (2005), Cine Sonoro Argentino 1933-1943 Tomo1, El Calafate Editores.

Posadas, Abel, (1982) Manuel Romero: cine popular o populismo en *Revista Crear en la cultura nacional*, n.º 9, julio-agosto 1982.

Settona, Román (2017) Las primeras películas criminales de Manuel Romero y sus vínculos con las representaciones precedente del crimen en el cine argentino. Universidad de Buenos Aires / Conicet / Universidad del Cine DOI: ttps://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.002

Tarruella, Rodrigo, (1992) “Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera”, en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia* Editorial Letra Buena S. A.

Luis César Amadori, entre el recuerdo y la Historia

Por Rómulo Berruti *

Es el suyo uno de los nombres fundacionales del cine argentino y presencia clave durante riquísimas dos décadas: debutó en 1934 con *Puerto Nuevo* y se despidió en 1955 con *Amor prohibido*, 43 películas aquí, aunque siguió filmando en España donde debió radicarse por razones políticas. Luis César Amadori nació en Pescara, Italia, el 28 de mayo de 1902 y a los seis años ya pisaba nuestro suelo con sus padres. La especialidad de su padre le valió ser nombrado jefe de estadísticas en las grandes tiendas Gath & Chaves de Buenos Aires[1]. Lo hicieron estudiar como a cualquier chico y cuando completó la escuela primaria la consigna seguía siendo la misma, recibirse en la secundaria cosa que logró. No pudo en cambio complacer a sus padres recibiendo su diploma universitario, empezó medicina pero abandonó (le daría revancha su hijo homónimo convirtiéndose en médico en la Universidad Complutense de Madrid). Amadori tiraba para otro lado, le gustaba lo artístico, en especial el teatro y tal vez también la muy tentadora noche porteña. Unió ambos apetitos a través del periodismo, entró como redactor a la página de teatro del vespertino *Ultima hora* donde creció rápido hacia la crítica de ópera donde reemplazó al titular en un estreno con buen pie y quedó. Después editó una modesta publicación propia de poca vida y el teatro Cervantes[2] - por entonces todavía en manos privadas- lo contrató primero como programador y luego como director. Pero el camino estaba marcado hacia la catedral de la revista porteña, el Maipo[3]. No sólo se destacó como autor y director, sino que cuando el cine llenó sus alforjas se convirtió en su propietario.

---

[1] Fue una gran tienda departamental (al modelo de la inglesa Harrods) que funcionó en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires desde 1883 abriendo en 1910 una sucursal en Santiago de Chile. Gath y Chaves cerró definitivamente en 1974.

[2] El hoy único teatro nacional de la Argentina fundado de manera privada por el matrimonio español de María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza, el edificio fue concluido en 1921 y pasó a propiedad del Estado nacional argentino en la presidencia de Marcelo T. de Alvear cuando ya no pudieron sostenerlo sus fundadores.

[3] Uno de los epicentros del espectáculo de revista (varieté que intercalaba los números humorísticos con vedettes), se inauguró con el nombre de Scala, que mantuvo hasta el 30 de septiembre de 1915 cambiándolo por Esmeralda, en referencia a la calle en la cual está emplazado, hasta el 14 de agosto de 1922 cuando se lo conoce como Maipo, su nombre actual, desde el día siguiente.

Y en la salita de la calle Esmeralda nace su dedicación al cine. Una noche poco antes del comienzo de la primera función llegó a tambor batiente Angel Mentasti, el dueño de Argentina Sono Film[4], dispuesto a impedir que se estrenará allí el tango *Cambalache* que Discépolo había escrito para dar a conocer en la película *El alma del bandoneón*. Para darle tiempo a Sofía Bozán a cantarlo, Amadori llevó a Mentasti a la confitería de enfrente y procedió a tranquilizarlo con mil argumentos, por ejemplo, que el impacto del Maipo beneficiaría la película. Lo cierto es que, seductor como era, lo empaquetó a Don Ángel, cambiaron de tema y éste le pidió un argumento para Pepe Arias, otra figura del Maipo que también tenía Argentina Sono Film. Es probable que Amadori se ofreciera para escribir y dirigir el film que terminó siendo *Puerto Nuevo*. Otro camino de Damasco para Amadori y por cierto con un destino más que brillante. Para este debut pidió a Mario Soffici como codirector tal vez pensando más en enriquecer el cartel que porque lo necesitara realmente, el mismo Soffici lo admitió alguna vez: "en realidad yo no hice nada". Detector habilísimo del éxito y maestro innato del casting comprendió que Pepe Arias estaba consagrado como una figura de oro con sus monólogos del Maipo y había que capturarlo para Sono. Adaptó sus futuras historias cinematográficas a ese actor tan personal y filmó en continuidad cuatro títulos más con él. Este primer tramo del cine de Amadori tiene fragancias de barrio y pintura fiel de sus habitantes más populares y menos favorecidos por la fortuna, inclusive en *Puerto Nuevo* aparece la primera villa miseria (Villa Desocupación) del cine argentino, un golpe sensiblero y demagógico justificado por los coletazos de la crisis del 30 que todavía se hacía sentir con fuerza. Conviene recordar que es el mismo realizador que llenará las pantallas con salones opulentos, muebles lujosos, vestuarios deslumbrantes y teléfonos blancos. "Gino" Amadori era pragmático por naturaleza y respetaba los ambientes como también las presencias que exigían las historias que creaba o adaptaba. Sin duda observador atento del cine de Hollywood supo entender que una verdadera industria del cine se hace así y lo que se acababa de abrir en la Argentina era una más que promisoria etapa industrial.

Además de convertirse en un devoto cultor del *star-system* -luego de Pepe Arias, vendrán Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Niní Marshall, las mellizas Legrand y la culminación con la hermosísima Zully Moreno que será su esposa- y de los géneros –a la comicidad popular sucederán todo tipo de melodramas y también de comedias livianas- en Amadori puede hablarse de un sistema argumental y estético. Consiste, como truco esencial, en el desplazamiento de la personalidad de los caracteres como un modo de generar la confusión ya sea cómica o dramática. "Nadie era quien decía ni creía ser. La escolar ingenua era en realidad una extra de cine, el mendigo sabio era un burgués con dos vidas, la Carmen de la ópera era en realidad una empleada de tienda". Este párrafo del periodista Claudio España, un estudioso profundo de Amadori y en general de cine nacional, es muy ilustrativo de esta picardía.

---

[4] Argentina Sono Film S.A.C.I. (Selección Mentasti Editor en el sello del logotipo) fue un estudio cinematográfico argentino, fundado en 1933 y que mantuvo su regularidad hasta 1960. Adquirida por Luis Alberto Scalella funciona como productora de una o dos películas por año y como estudio de alquiler para producciones televisivas.

Dios se lo pague y el cine argentino en Hollywood

Nos parece que ante una producción tan abundante conviene detenerse en el título rotundamente identificatorio de Luis César Amadori, *Dios se lo pague*. Ella es una jugadora muy adicta acosada por las deudas. El un millonario que siempre llega tarde a las reuniones que ofrece en su mansión y le propone a ella compartir sus vidas sin querer saber nada del otro. Este es el núcleo de apertura de un formidable melodrama que se estrenó en el Gran Rex en 1948. Ella es Zully Moreno, él, el afamado actor mexicano Arturo de Córdova. El título, claro, es la frase con que suelen agradecer los pobres las limosnas. De origen fue una obra teatral del brasileño Joracy Camargo con mucho éxito en Buenos Aires donde llegó a darse en dos salas. Soffici dirigió una de las puestas y esa es la que vio Amadori y debe haber reaccionado como cuando un tiburón huele sangre. Con esa pareja, dos mendigos muy eficaces que piden en la puerta de una iglesia donde además uno de ellos tiene doble vida –parece escrito para el truco de Amadori que acabamos de comentar- y de regalo el golpe sensiblero del fuerte contraste entre ricos y pobres, la película solo necesitaba que se encendieran los focos. Una vez que entusiasmó a Mentasti –Zully estaba lista en casa para salir a filmar porque estaban a punto de casarse- había que conseguir a Arturo de Córdoba el actor que a Amadori le pareció perfecto. Tuvo que vencer varias dificultades: negativa inicial del actor y un contrato previo firmado con un productor mexicano. Pero con todo su empuje y ambición más la fuerza de sus 45 años nada iba a detenerlo. Y en efecto, *Dios se lo pague* se filmó y se estrenó el 11 de marzo de 1948 en lo que suponemos habrá sido una de esas noches gloriosas de la pantalla nacional. El éxito fue inmenso aquí y en el exterior. La crítica –aunque no toda- coincidió en fustigar lo forzado del nudo argumental y algunos golpes bajos destinados a emocionar a la platea en detrimento de la nobleza en el manejo del abismo que separa a potentados y desposeídos. Pero el público agotó todas las entradas, los premios locales empezando por el Cóndor fueron brillantemente entregados a varios rubros además de los principales y la Academia de Hollywood –que todavía no había instituido la estatuilla a mejor película hablada en idioma no inglés- la honró con una distinción especial por tratarse de una película argentina estrenada –y con enorme éxito de taquilla- en los Estados Unidos. Es así que de allí en más el nombre de Luis César Amadori quedó firmemente unido al título *Dios se lo pague*. También sirvió para unir aún más al director y su pareja la actriz Zully Moreno con quien habría de triunfar luego a través de *Nacha Regules, El barro humano, El amor nunca muere* y *Amor prohibido.*

Aunque el perfil personal surgido de la relación amistosa que Amadori brindó a quien firma aparece como nota aparte, hay que decir aquí que las dos últimas fueron filmadas en 1955 muy poco antes de sufrir prisión en la Penitenciaría Nacional por parte de la denominada Revolución Libertadora[5] acusado de contrabando de celuloide o algo parecido. Puesto pronto en libertad Amadori debió partir a Madrid donde se instaló, pero lejos de deprimirse convirtió su residencia en una especie de embajada argentina en

---

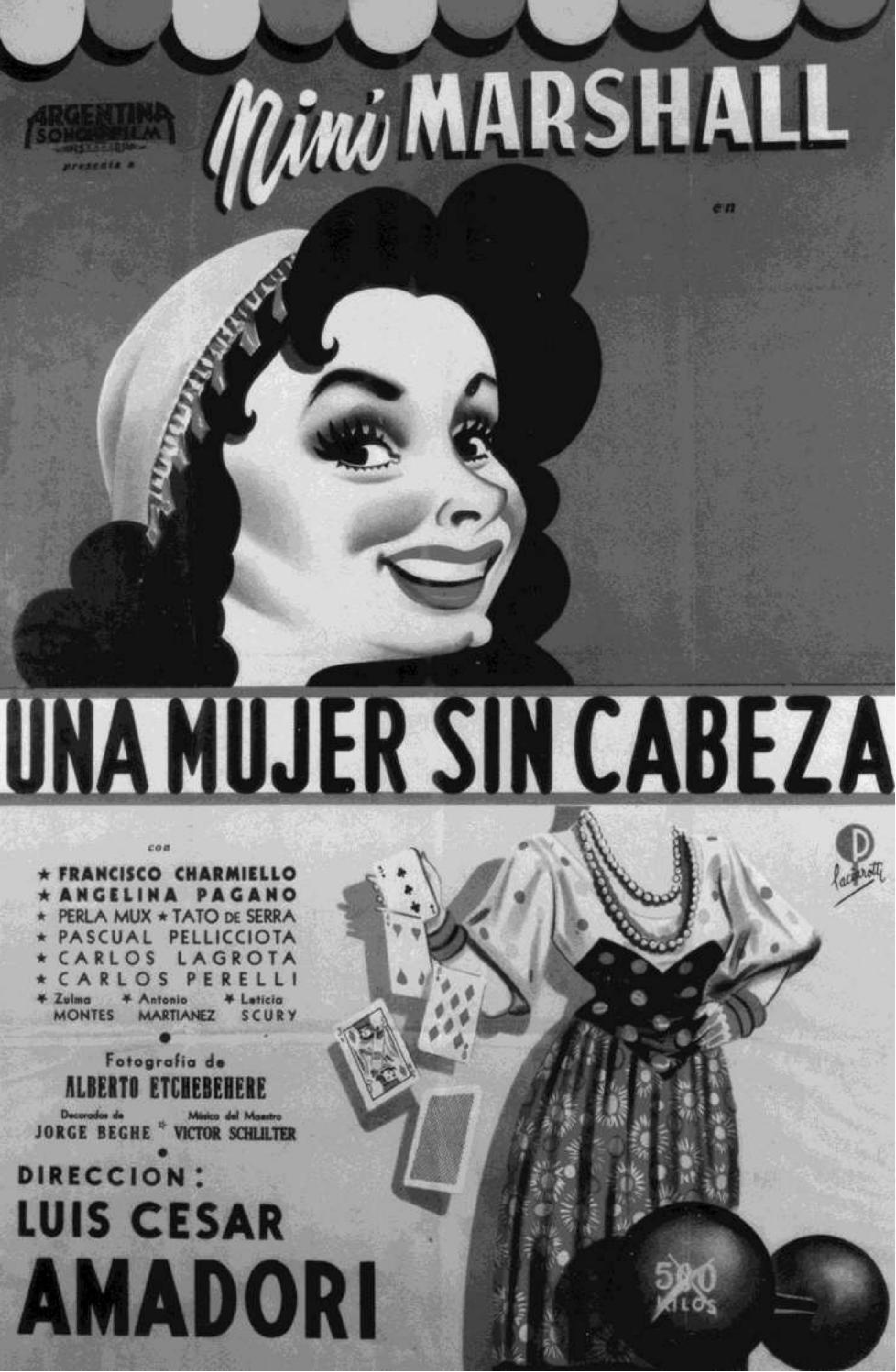
[5] Es el nombre con el cual se conoce a la dictadura cívico-militar que gobernó la República Argentina tras haber derrocado al presidente Juan Domingo Perón, y que en sus comienzos encarceló a varios realizadores y empresarios cinematográficos bajo la misma acusación que pesaba sobre Amadori.

España para la gente del espectáculo que viajaba con tanta frecuencia. Y además filmó nada menos que *La violetera* con Sarita Montiel. Un empresario de altísimo vuelo y un gran artesano que nunca se disfrazó de académico.

“Gino” Amadori: un empresario de película

Había sido uno de los inventores del cine argentino y sin duda, el primero en hacerse rico con él. Astuto, sutil, con predisposición natural hacia el boato y los decorados lujosos, fundo una dinastía: las películas de teléfono blanco. Estos aparatos - que nadie encontraba nunca en una casa real - dominaban con su presencia sofisticada aquellos films de enormes escalinatas, inmensos salones y criados vestidos rigurosamente de librea. No fue, por cierto, el único cine que cultivo Luis Cesar Amadori, quien sobre todo con Pepe Arias y Nini Marshall, descendió a los ambientes menos suntuosos y mucho más creíbles de las clases media y baja de la Argentina.

Pero además, Amadori- que residía en España desde 1955- eral el propietario del teatro Maipo, cuyas riendas había confiado a su cuñado Alberto González, hermano de Zully Moreno. Sin embargo, el empresario viajaba con cierta frecuencia a Buenos Aires. A fines de los sesenta y a través de un colega ya desaparecido, José Dominniani, conocí personalmente a Luis Cesar Amadori. El acceso a él no resultaba fácil, porque no era un hombre de recibir a todo el mundo. Le gustaba rodearse de cierto misterio que contribuía a solidificar su atributo máximo: la autoridad. "Gino" - como le decían los más allegados- tenía una personalidad de acero enfundada en la cortesía obsequiosa de un "comendatore" italiano. De físico imponente y generoso abdomen, sabia magnetizar a sus oyentes con anécdotas y relatos que modulaba con una voz profunda, seductora. Las grandes manos (en el meñique de una de ellas relucía un anillo de oro) dibujaban con gestos los personajes o situaciones evocados. Y la mirada, engañosamente somnolienta, tenía cierto influjo hipnótico. Su reducto era el despacho principal del Maipo, una sala muy amplia y amoblada con discreto gusto.



ARGENTINA SONO FILM

presenta a

Niní MARSHALL

en

UNA MUJER SIN CABEZA

con

- ★ **FRANCISCO CHARMIELLO**
- ★ **ANGELINA PAGANO**
- ★ PERLA MUX ★ TATO DE SERRA
- ★ PASCUAL PELLICCIOTA
- ★ CARLOS LAGROTA
- ★ CARLOS PERELLI
- ★ Zulma MONTES ★ Antonio MARTIANEZ ★ Leticia SCURY

●

Fotografía de

ALBERTO ETCHEBEHERE

Decorados de **JORGE BEGHE** ✲ Música del Maestro **VICTOR SCHLILTER**

●

DIRECCION:

LUIS CESAR AMADORI

Allí, con varios trofeos a sus espaldas, Amadori convocaba a sus amigos periodistas y compartía con ellos algunas bebidas de altísima calidad. Este arsenal alcohólico provenía de la bodega de su casa-quinta en Martínez, alquilada desde hacía mucho, pero cuyos habitantes no tenían ingreso a ese santuario. Solo Gino poseía la llave del candado y cuando llegaba de Madrid, retiraba de la "cave" enorme y decorada por Gori Muñoz[6], botellas muy antiguas que había atesorado a lo largo de casi tres décadas. Whiskies y cognacs deliciosos y añejos se saboreaban con deleite: no puedo olvidar un cognac Delaforce cinco estrellas que nunca volví a ver en ninguna parte.

Amadori era una figura que detrás suyo arrastraba mucha animosidad. Su vinculación con el peronismo, especialmente con Apold[7] -personaje odiado por el mundo artístico- le había dejado como herencia grandes resentimientos. Sin embargo, tenía a la vez amigos de enorme fidelidad, como el inolvidable odontólogo Adolfo Malamud, uno de los hombres más simpáticos y divertidos que conocí. Este enamorado de la vida tenía una vitalidad sorprendente, se reía del colesterol y su dieta consistía en embutidos importados con whisky muy bueno. Partió al borde de los noventa, sin conocer las recetas hipograsas ni los quesos con gusto a papa cruda. Por supuesto frecuentaba la peña de Gino Amadori.

El dueño del Maipo unía a su inteligencia una fina percepción de lo que debía hacerse ante una crisis inesperada. Recuerdo muy bien un episodio llamativo y ejemplar. Estando Amadori en España, se entera por una charla telefónica con su cuñado Alberto que José Marrone -en ese momento compartiendo con Nélida Lobato un éxito enorme en la sala de la calle Esmeralda- levantaba un cuadro de apertura muy aplaudido. A causa de un encontronazo ocasional, se había molestado con González y como ese cuadro iba fuera de contrato, decidió quitarlo. El gerente del Maipo lógicamente no quería perder ese aporte, pero no sabía cómo salir del paso. Amadori escuchó y desde Madrid aconsejó: "Mire, Alberto, vamos a hacer lo siguiente: dígale a Marrone que no hay problema, que retire ese cuadro fuera de contrato si no quiere hacerlo más, porque de ese modo la revista termina unos minutos antes. O mucho me equivoco o la posibilidad de no volver a escuchar esos aplausos lo hará cambiar de actitud y vendrá al pie. Las mujeres y los actores se enamoran por el oído." Así fue. El popularísimo cómico dejo sin efecto su decisión.

---

[6] Gori Muñoz fue un escenógrafo valenciano de gran importancia en el cine argentino de la "época de oro" y responsable visual de varios clásicos del cine argentino.

[7] Raúl Alejandro Apold fue un controvertido periodista y político peronista que se hizo conocido por su labor en la Subsecretaría de Prensa y Difusión durante la primera y segunda presidencia de Juan Domingo Perón y manejo la industria cinematográfica y artística con puño de hierro.

Luis Cesar Amadori es una de las presencias perdurables en mi galería. En parte por su innegable incidencia en el cine nacional, en parte -la más valiosa- porque sabía transmitir afecto y no se disfrazaba de lo que no era. Tenía dinero y una cuota nada despreciable de poder empresario - se había hecho del 51% de las acciones de Argentina Sono Film- y actuaba en consecuencia. Sus oficinas de Buenos Aires y sus residencias de España se me brindaron siempre con una calidez auténtica, que la diva de los 50 y esposa de Amadori, Zully Moreno, compartió como la gran anfitriona que siempre fue. Recuerdo dos momentos de la famosa pareja del cine de "los teléfonos blancos". Uno, en plena primavera madrileña, pero con el verano adelantado. Zully daba una fiesta en su piso de avenida La Castellana y Bretón de los Herreros. No eran todavía tiempos de aire acondicionado y el amplio living parecía una caldera. Los grandes ventanales se abrían sobre los árboles de la calle, pero no se movía una hoja. Los dueños de casa, mortificados, mitigaban la sed de sus invitados con excelente champagne y hectolitros de agua mineral. Alberto de Mendoza -muy amigo del matrimonio Amadori- fue el primero en romper el protocolo y quitarse el saco. Enseguida, otro Alberto, el siempre impecable Closas, y todos los caballeros hicieron lo mismo, sólo para mostrar sus camisas de voile empapadas. De pronto, pareció que había estallado una bomba: truenos tremebundos y relámpagos de cine precedieron a un diluvio fenomenal. No era posible cerrar todas las ventanas al mismo tiempo y el departamento recibió una cascada de lluvia sobre los bocaditos de salmón rosado, los sillones Luis XVI y las alfombras armenias. Zully corría como loca, porque en otras dependencias el agua estaba alcanzando niveles de inundación. Gino, con parsimonia oriental, descorchaba botellas y atendía a sus amigos. Cuando el aguacero mitigó su furia, con la misma calma abrió de nuevo las altas hojas de vidrio de su balcón y un aire fresco, limpio, que parecía bajar de las sierras vecinas de Guadarrama, transformó la reunión. Así se movía siempre, según lo recuerdo: todo en su medida y armoniosamente.

El otro ramalazo de la memoria se vincula, también en Madrid, con las trampas que le hacía a su mujer para burlar las prohibiciones a la hora de comer. Su médico exigía que bajara de peso y lo condenaba a pequeños platos de pescado hervido, algunas verduras y medio pomelo. Una noche, a la hora de la cena, yo estaba con ellos. Comimos ese menú de hospital, mientras Zully, embelesada, felicitaba a su esposo por acatar sin quejas ese rigor alimenticio. Levantada la mesa, tomamos café y Amadori, como quien no quiere la cosa, me invitó a una copa en el bar del hotel Luz Palacio, que estaba al lado de su casa. Zully Moreno concedió el permiso y salimos. Una vez allí, el director de *El grito sagrado* se despachó con una formidable bandeja de “tapas”: tortilla, boquerones, aceitunas, queso manchego, jamón serrano y las correspondientes “cañitas” (vaso de cerveza) como bajativo. Yo lo miraba devorar y no pude menos que reírme. Gino, socarrón, mientras pedía otra vuelta, me aconsejó: “Mire, Rómulo, no le veo pasta de casado, pero si alguna vez pisa el palito, tenga en cuenta que jamás hay que dar batalla... porque la perderá. Diga siempre ‘sí querida’ y si puede, haga después a escondidas lo que le dé la gana”. Gino falleció en 1977 en esta capital a los 75 años y no pude despedirlo porque una jugarreta del destino quiso que en esa fecha fuera yo quien estuviera en Madrid.

FILMOGRAFÍA

Cristina Guzmán (1968)
Buenos días, condesita (1967) también guionista
Uno novio para dos hermanas (1967) también co-guionista
Amor en el aire (1967) también co-guionista
Acompáñame (1966) también co-guionista
Mas bonita que ninguna (1965) también productor y co-guionista
Como dos gotas de agua (1963) también co-guionista
El señor de La Salle (1964) también guionista
La casta Susana (1963) también co-guionista
Mi último tango (1960) también co-guionista
La gran señora (1959)
Una muchachita de Valladolid (1958)
La Violetera (1958)
¿Dónde vas, Alfonso XII? (1958)
Amor prohibido (1958)
El amor nunca muere (1955) también co-guionista
El barro humano (1955) también productor y guionista
Caídos en el infierno (1954) también guionista
El grito sagrado (1954) también co-guionista
La pasión desnuda (1953) también co-guionista
La de los ojos color del tiempo (1952) también guionista
Eva Perón inmortal (corto, 1952) también co-guionista
Me casé con una estrella (1951) también guionista
Soñemos (corto, 1951)
Nacha Regules (1950) también co-guionista
Almafuerte (1949)
Una noche en el Ta Ba Rin (1949)
Juan Globo (1949)
Don Juan Tenorio (1949)
Dios se lo pague (1948) también guionista
Una mujer sin cabeza (1947) también guionista
Albéniz (1947) también productor
Mosquita muerta (1946) también guionista

Dos ángeles y un pecador (1945)
Santa Cándida (1945)
Madame Sans Gene (1945)
Apasionadamente (1944)
Carmen (1943) también co-guionista
Luisito (1943) también guionista
Son cartas de amor (1943) también guionista
Claro de luna (1942) también guionista
Bajó un ángel del cielo (1942) también guionista
La mentirosa (1942) también co-guionista
El tercer beso (1942) también co-guionista
El profesor Cero (1942) también guionista
Soñar no cuesta nada (1941) también guionista
Orquesta de señoritas (1941)
La canción de los barrios (1941) también co-guionista
Napoleón (1941)
Hay que educar a Niní (1940) también co-guionista
El haragán de la familia (1940) también co-guionista
Caminito de gloria (1939) también productor y co-guionista
Palabra de honor (1939) también productor y co-guionista
Madreselva (1938) también co-guionista
El canillita y la dama (1938) también co-guionista
Maestro Levita (1938) también co-guionista
El pobre Pérez (1937)
Puerto Nuevo (1936) co-director y co-guionista

BIBLIOGRAFIA

España, Claudio (1984): Medio siglo de cine, Argentina Sono Film, Editorial Abril y Heraldo del Cine

España, Claudio (1994): *Luis César Amadori* en la colección *Los directores del cine argentino* Centro Editor de América Latina

Daniel Tinayre, la película de las mujeres sin nombre

Por María del Carmen Vieites*

Daniel Tinayre nació en París en 1910 y vivió sus primeros años en varios países de América Latina siguiendo el derrotero diplomático de su padre, André. Tras la muerte de éste, volvió a París donde realizó estudios de arquitectura y, fiel a su afición por el cine ingresó a los estudios que la Paramount había establecido en Joinville para rodar producciones en español. Allí, de la mano de su mentor, Louis Mercanton, se desempeñó como segundo asistente en algunas películas, entre ellas *Luces de Buenos Aires* (1931), dirigida por Adelqui Millar asistido por Manuel Romero y protagonizada por Carlos Gardel. Precedido por esa experiencia, llegó a Buenos Aires en 1933 cuando el cine sonoro daba sus primeros pasos y, al año siguiente, dirigió su opera prima: *Bajo la Santa Federación*, producida por Juan La Rosa para P.A.F. (Productora Argentina de Films). Junto a La Rosa realiza dos películas más, *Sombras porteñas* (1935) y *Una porteña optimista* (1936). Luego, ya en estudios Baires, alcanzó su film consagratorio, *Mateo* (1937), adaptación de un sainete de Armando Discépolo. Luego de una pausa que duró hasta 1941, despliega su talento como director y su riqueza técnica en más de veinte largometrajes que recorren varios géneros infundiéndoles su sello personal inspirado en las luces y sombras del expresionismo. Su eclética filmografía pasea por la comedia brillante (*La vendedora de fantasías*), la costumbrista y picaresca (*La Cigarra no es un bicho*), y se luce particularmente en la intriga, el drama psicológico con atisbos de erotismo y el melodrama policial en películas que se han convertido en clásicos del cine argentino como *Pasaporte a Río* (1938), *Camino del infierno* (1946), codirigida junto a Luis Saslavsky; *A sangre fría* (1947), *Danza del fuego* (1949), *La bestia humana* (1957), *La patota* (1960) o *El rufián* (1961). Su carrera cinematográfica cierra en 1974 con *La Mary*, melodrama protagonizado por Susana Giménez y el campeón de boxeo, Carlos Monzón, junto a un elenco de grandes figuras que fue una característica continua en toda su obra inscripta en el cine industrial, que contó siempre con el apoyo del público y no tanto con el de la crítica que, muchas veces, se basó en cuestiones extra cinematográficas al valorar sus producciones, especialmente la del film del que hablaremos: *Deshonra*.

Deshonra[1], estrenada el 3 de junio de 1952 en el Gran Rex y simultáneos es la película más controvertida del realizador Daniel Tinayre. Aunque se inscribe en el estilo ecléctico pero personal de su autor, cobra - por razones extra artísticas - una trascendencia que ha provocado polémicas y ha sido objeto de críticas negativas o subvalorada por algunos historiadores que le objetan - no sin razón - marcados elementos de propaganda política.[2]

La pre-producción y el rodaje de *Deshonra* se producen en 1951, año de dura campaña electoral por la reelección del Gral. Juan Domingo Perón. Las elecciones se realizan el 11 de noviembre e inauguran el voto femenino en Argentina. Luego de varios años de crecimiento económico y del aumento de la participación de la clase obrera en la participación del PBI, acontecimientos internos y externos perturban la economía nacional: una gran sequía afecta la producción agrícola; la inconvertibilidad de la libra esterlina impide a nuestro país el uso de libras bloqueadas en Gran Bretaña para hacer frente a deudas externas; dificultades en la exportación de carnes, y el estado de la economía internacional por la intervención de EE.UU. en Corea son algunos de los factores que provocan inflación y un elevado déficit en la balanza comercial, coadyuvando a profundizar el severo enfrentamiento entre el gobierno y la oposición. Se producen hechos extremos e irreversibles en esa pugna, como la expropiación del diario La Prensa, en abril y el frustrado golpe de estado, preludio del de 1955, liderado por el Gral. Menéndez, en septiembre, intentando evitar la realización de las elecciones que la oposición sabía pedidas. A este enrarecido panorama, se suma la enfermedad mortal que afecta a Eva Perón y le produce la muerte, el 26 de julio de 1952.

Raúl Alejandro Apold[3], a través de la Subsecretaría de Información interviene activamente en la campaña utilizando a la radio – medio popular por excelencia en aquel entonces – con un programa titulado "*Pienso y digo lo que pienso*" destinado a remarcar los logros sociales obtenidos durante la gestión del Gral. Perón en el que intervinieron numerosos actores y actrices, pero que alcanza altos índices de popularidad cuando queda a cargo de Enrique Santos Discépolo encarnando a su recordado personaje "*Mordisquito*". También, según registra el *Heraldo del cinematografista*[4], más de 3.000 figuras del cine y el teatro firman una adhesión pública, impulsada por el Ateneo Cultural Eva Perón[5], a favor de la reelección del general Perón; entre los adherentes que registra la publicación se encuentran los nombres de Daniel Tinayre, el de su esposa, Mirtha Legrand y los de otros integrantes del elenco de *Deshonra,* como Jorge Rigaud y Mecha Ortiz.

---

[1] *"…Es un catálogo de recursos genéricos y el paradigma de las producciones propagandísticas del gobierno peronista"*

[2] En: C. España: *Cine argentino: industria y clasicismo 1933-1956*, Buenos Aires: FNA, 1999 vol.1,). "… *Una película que en 1952 diera a entender que las torturas habían terminado en las cárceles argentinas quedaba invalidada por su propia base…*" En: D. Di Núbila: *Historia del cine argentino,* Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960

[33] Raúl Alejandro Apold, Subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación (1949-1955). Contradictorio personaje que, si bien fue el responsable de famosas "listas negras" y de ejercer variados controles sobre la producción, por ejemplo, mediante la discrecionalidad en la provisión de película virgen, también supo preocuparse por mantener y desarrollar la producción cinematográfica nacional.

Deshonra se estrena un día antes de que Juan Domingo Perón, tras obtener un amplio triunfo electoral por más del 60% de los votos, asuma su segundo mandato presidencial. Tinayre, luego del arrasador éxito de taquilla logrado por la película[6], volvería al cine, en 1954, para dirigir *Tren internacional* y *La bestia humana*.

Deshonra, cuyo título provisorio fue *Mujeres sin nombre* fue producida por Juan José Guthmann, distribuidor que funda, poco antes, la productora Cinematográfica Interamericana, asociada a Estudios Mapol, con quien el realizador ya había trabajado en *A sangre fría* (1947). Guthmann además, había viajado a Cannes como representante de la Asociación de Productores de Películas y según declaraciones publicadas por el Heraldo[7] afirma que "*el cine está buscando nuevas rutas, mejor dicho, parece que las ha encontrado. Ellas son las de la verdad. El país que ha causado más sensación es Italia y todos los films italianos son realistas... tanto Milagro en Milán, de De Sica, como Nápoles millonaria... responden a lo que podría llamarse la tendencia moderna...* " Tal vez por esto la publicidad gráfica de *Deshonra* rezaba: *¡Neo-realista!, ¡Estremecedora!, ¡Audaz!* aunque la película, en definitiva, no responda a esa corriente y su producción fuera una de las más caras del cine nacional hasta entonces: más de cuatro millones según la revista *Sintonía* (4.000.000 pesos).

---

[4] Octubre, 1951, pp.244

[5] Ateneo cuya presidencia ocupaba desde 1950, Fanny Navarro, la protagonista del film, cuyo amante Juan Duarte, la recomendara a Eva Duarte de Perón.

[6] Según el *Heraldo del cinematografista*, en 8va. Semana alcanzaba en Capital una recaudación de 1.560.000 pesos y logró finalmente, en sala de estreno, $1.636.650 pesos. La producción había costado 4.800.000 pesos. Recién en 1954, The robe /El manto sagrado (Henry Koster) superó esa recaudación

[7] *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires, Nº 1026, 2/5/1951, pp.64

El argumento y guion original pertenecen al mismo Tinayre, junto a Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh, dupla de probada eficacia, con quienes había colaborado exitosamente en las disímiles *Danza del fuego* (1949) y *La vendedora de fantasías* (1950). La trama de la película responde fundamentalmente a los cánones del melodrama policial y, a modo de subtrama se atreve – aunque existe el inmediato antecedente de la menos recordada *Mujeres en sombra*, también con elenco multiestelar – a abordar igualmente el género del cine carcelario de mujeres por primera vez en Argentina. Este género tuvo luego otras interpretaciones en *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo, 1984), *Correccional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1985); *Las procesadas* (Enrique Carreras, 1974) o la más reciente, *Leonera* (Pablo Trapero, 2008). El cine carcelario, desprendimiento del *film noir*, ya sea que enjuicie o no la validez del sistema penitenciario imperante en cualquier época o lugar, constituye en sí mismo un adecuado ámbito para desarrollar historias cinematográficas tanto sobre la redención o profundización de la caída de un individuo, como para criticar los modos de castigo que imponen el estado y la sociedad a modo de control social. Durante las décadas de 1930-1950, abundan ejemplos de esta temática como *Prison sans barreaux* (Léonide Moguy, 1937); *Prison de femmes* (Roger Richebé, 1938); *Au royaume des cieux* (Julián Duvivier, 1949); *So young, so bad!* (Bernard Vorhaus, 1950) o *Caged* (John Cromwell, 1950).

El relato, construido laboriosamente en base a "*flashbacks*", comienza una noche con el regreso a casa de una pareja elegante, a bordo de un auto lujoso, a través de una ciudad inespecífica con atmósfera típica de género policial. El hombre acompaña a la mujer hasta la puerta de su casa, la deja tras un beso apasionado. Prosigue su camino y al llegar a su residencia, cuando va a abrir la puerta, aparece una mujer – que sabremos luego – es su ex amante, Flora María Peralta (Fanny Navarro) que lo está esperando, con un arma en la mano. Mojada por la lluvia y llorando, le dice "*No me esperabas*" y se escuchan disparos. Esta secuencia nos introduce en la historia de la protagonista, Flora, con la primera vuelta atrás en el relato. Corte y asistimos entonces a un improbable juicio oral – inexistente en la Argentina, pero útil a la narrativa cinematográfica - y nos enteramos que ha sido condenada a cinco años de presidio por asesinato mientras el hombre, a quien creímos muerto, Carlos Dumond (Jorge Rigaud), asiste al juicio. Sólo su madre la despide y la apoya antes de que la lleven a la cárcel. Paralelamente, vemos a Carlos en su casa, de luto, retirando unos papeles de la caja fuerte entre los cuales hay una foto de Flora que destruye.

113

A partir de entonces la narración se centra en la subtrama carcelaria y en el ingreso de Flora al oscuro y opresivo mundo de la cárcel. Éste, cabalmente diseñado por la escenografía de Álvaro Durañona y Vedia, en la que se puede reconocer cierta influencia de la utilizada por Julien Duvivier, en *Au royaume des cieux*, fotografiada magistralmente por Alberto Etchebehere . Allí perderá su nombre y será identificada por un número. Será una más entre la galería de personajes canónicos de los films del género (la buena que la ayuda, la enferma, la lesbiana – suma de todos los males -, prostitutas, alcohólicas, abortistas, etc.; todas ellas sometidas al castigo arbitrario de patibularias guardianas, vestidas de negro, sobre todo cuando ensayan cualquier atisbo de individualidad. Tinayre aprovecha este ámbito para recrear varias de las típicas secuencias de estos films, como la lucha por el poder en ese mundo cerrado y las peleas cuerpo a cuerpo, cargadas de sensualidad, entre las reclusas; también rápidamente, aparece en las conversaciones de las reas alusiones al tema de la fuga, otro infaltable recurso del género.

En el segundo *flash-back*, disparado por la visita de la madre de Flora, retoma la línea del melodrama, confiesa que al recibirse de enfermera[8] consiguió trabajo en casa de los Dumond y cuenta porque ha llegado a la cárcel, arrastrada por la fatalidad: "*Ocurrió algo que transformó mi vida... Debí haberme ido de esa casa. Una fuerza que me ataba y neutralizaba todas mis buenas intenciones...*" Nos muestra entonces a Flora en la pomposa casa donde cuida a la mujer de Dumond, Isabel (Tita Merello), quien se encuentra paralítica debido a un accidente automovilístico por el que culpa a su marido y que, amargada, celosa y paranoica, desprecia y ataca verbalmente a Flora; discute permanentemente con su marido y sospecha que la van a matar. Una noche, se arrastra hasta la habitación de Flora y corrobora su sospecha de adulterio. Flora le dice a su madre que cuando termine su condena se casará con Carlos y le pide que le diga que necesita hablar con él pues tiene que contarle algo importante.

Retoma luego el relato de la cárcel donde Flora es encerrada en la celda oscura por un altercado en el patio de la cárcel. Después de cuatro días cuando sale, la enferma (Aída Luz) está peor y las reclusas se rebelan, reducen a las guardias e invaden la dirección. En ese momento todas son una: reclaman piedad y justicia por la enferma. La respuesta es la represión mediante una sádica mojadura con mangueras en el patio, estupendamente filmada mediante planos generales y medios que transmiten vívidamente el rigor de la temible ducha[9]. La mojadura provoca la muerte de la enferma y, es entonces cuando aparece un médico – personaje infaltable también – quien, ante el reclamo de la directora para que informe que la reclusa murió de pulmonía, marcando el punto de inflexión, explicita: "*Pasó el tiempo en que la justicia se detenía en las puertas de las prisiones… Lo de las influencias es historia antigua… Esta casa será intervenida y se hará justicia*".

---

[8] La profesión de enfermera fue una de las primeras que permitieron el acceso de las mujeres al mundo del trabajo

A partir de este momento se desarrolla el tramo más controvertido de la película en términos de propaganda estatal: en el patio soleado, con un cambio de iluminación definitorio, entre la formación de presas se rumorea nueva intervención y escepticismo por los resultados. Aparece la interventora (Mecha Ortiz) con un perfil delineado a imagen y semejanza de Eva Perón y surge la primera mención realista del film cuando las carceleras refieren que ese era un antiguo convento de la época de las invasiones inglesas[10]. La interventora dice: "*La dignidad humana se encuentra en todas partes y la cárcel debe ser escuela de readaptación para devolver a la sociedad mujeres útiles… Las autoridades me han encargado la dirección de este establecimiento para adecuar su sistema a los principios de humanidad que inspira todos los actos de un buen gobierno. Para cumplir por fin la vieja aspiración de que las cárceles sean para seguridad y no para castigo de los penados… La buena conducta, el respeto mutuo y la tolerancia pueden transformar la vida de todas ustedes*", expresando así el espíritu de la reforma carcelaria llevada a cabo por Roberto Petinatto, director general de Institutos Penales desde 1947, en la "Nueva Argentina" justicialista abandonando los conceptos de castigo decimonónicos. Según Caimari[11]: "*El ideal de la "prisión peronista" pertenece a dos registros de referencia: uno que la vincula a los cambios niveladores que transformaron a la sociedad argentina de esos años y otro que ubica la reforma en la temporalidad más*

---

[9] Las actrices se quejaron bastante de la filmación de esta secuencia en varios reportajes, acusando a D. Tinayre de sádico, porque no cesaba de repetir la escena en una fría noche de agosto.

[10] Aluden probablemente al Asilo Correccional de Mujeres que, por iniciativa del Ministro de Justicia Juan María Gutiérrez, fue entregada a la tutela de la orden religiosa del Buen Pastor. El edificio en cuestión era, en realidad, bastante más antiguo, pertenecía a la época de los jesuitas

[11] Caimari, Lila: *Apenas un delincuente: crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 250

larga de las sensibilidades, marco de ese largo proceso de cambio en las concepciones del castigo legítimo dominantes en la sociedad..."

En las tomas siguientes, la prisión ha mutado completamente: las reclusas, mejor vestidas, trabajan afanosamente en la limpieza y la comida (que ha mejorado sensiblemente, ya que hasta mencionan langosta al pasar); todas están más integradas y amables. Sólo se exceptúa a la lesbiana que, dadas las convenciones de la época, es incorregible. Las que mantienen buena conducta pueden asistir a proyecciones de cine y algunas reclusas proponen la formación de una biblioteca, todo en un clima idílico acentuado por luz clara y diáfana que contrasta en imagen con el clima anterior, acentuando la diferencia desde lo estético.

Mientras tanto, Flora manifiesta, mediante mareos, un sospechado embarazo. Una nueva visita de la madre facilita un tercer *flashback* en vena *Hitchcockiana*: ahora vemos que ocurrió a la mañana siguiente de que Isabel confirmara el adulterio. Flora hace las valijas, segura de que Carlos la ama y la seguirá. Él dice que no es conveniente que ya habló con su mujer y que acepta la separación. Le ordena llevarla al jardín como todos los días. Isabel se deja llevar como una condenada a muerte, desliza su collar en el piso y antes de que se abra la puerta del ascensor dice, como resignada a su destino: "*¡Que oscuridad, no arreglarán nunca esa luz"!* Flora abre la puerta del ascensor y al empujar la silla, Isabel cae al vacío. Llega la policía y nos enteramos de que el ascensor tenía un seguro que había sido desactivado. Finalizado el racconto, volvemos a la cárcel. La madre ha podido hablar con Carlos, pero éste se niega a ver a Flora. Ella trabaja ahora en la enfermería de la cárcel que también ha cambiado considerablemente, se entera por una revista que Carlos se casa con "*una de triple apellido*". Carlos finalmente la visita y ella le dice que esta embrazada, él no se hace cargo y le ofrece dinero. Ella, entonces, asume que fue un instrumento para matar a Isabel y lo amenaza con salir y matarlo para que su hijo nazca libre. Carlos se va no sin antes decir: *"No me gustan los melodramas*". Flora, ayudada por otras reclusas consigue un arma enfrentándose a la interventora, quien le dice que ha conseguido una reducción de su pena y escapa a pesar de eso.

Emulando la persecución por las alcantarillas vienesas de *The third man* (Carol Reed, 1949) Tinayre revela una excelente técnica para rodar la secuencia de la fuga de Flora[12] a través de las colectoras que dura casi tres minutos trabajada con sombras y acentuada por los gritos y sonidos de persecución, mientras una lluvia torrencial cae sobre la ciudad y Flora las atraviesa dificultosamente, a punto de dar a luz. Finalmente, logra salir empapada, agotada, eludiendo a la policía. Recién entonces retoma la primera secuencia del film y con tomas que nos habían ocultado, nos muestran la versión completa de lo sucedido: Carlos está por entrar a su casa y Flora lo acecha. Tras la breve discusión, mostrada en planos y contraplanos, ahora, mediante la inserción de otro plano que nos habían ocultado, vemos que es él quien le dispara. Flora dice: "*No hubiera sido capaz, no puedo odiarte. Solo quería saber hasta dónde llegarías*". Malherida se aleja por la calle y tras corte aparece en el hospital, Carlos es apresado y nace su hija, según los dichos de la interventora, en la mejor maternidad de la ciudad.

Asistida por la policía y la interventora, Flora, redimida, muere según reglas del melodrama, no sin antes confiar su hijo al Estado benefactor, encarnado por aquella. Cierra así la trama y, a modo de epilogo, la interventora se dirige a la *nursery* donde está la beba, la levanta de una cuna colocada en una especie de altar, alegoría del nacimiento de Jesús o de Moisés salvado de las aguas. Acunada en esos brazos protectores, ambas cruzan la puerta que se cierra tras ellas dejando atrás el ominoso pasado y afrontando un futuro promisorio.

Las críticas de la época destacaron la técnica y soslayaron – probablemente por censura o autocensura - referencias a la alegórica propaganda estatal y, más bien, acentuaron el virtuosismo técnico del realizador y su atrevimiento al abordar el supuesto realismo del género carcelario, como también los excelentes trabajos del fotógrafo y del escenográfo. Decía Nicolás Mancera[13]: "*... Villalba Welsh, Verbitsky y Tinayre no han podido escapar del tratamiento clásico y nos han dado una encuadernación de lujo de un viejo*

---

[12] El rodaje de esta secuencia constituyó un esfuerzo sin parangón de todo el equipo técnico y de la protagonista quien, durante varios días, debió bajar a las cloacas y sumergirse en ellas. Para más información véase: Maranghello, C. e Insaurralde, A.: *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, ob.cit, pp.229

[13] Revista *Gente de Cine, Buenos Aires, 01/07/1952*

novelón... Daniel Tinayre ha obtenido – no por nada la filmación duró 7 meses – una película perfecta en todos los aspectos de la artesanía..."

A propósito de la leyenda negra sobre la producción de *Deshonra*, Tinayre ha declarado en varias oportunidades no tener buenos recuerdos del film con declaraciones como: "*... esa fue una película muy extraña. Yo tenía pensado hacerla en Interamericana, con actrices totalmente desconocidas, con gente nueva que nadie conociera, debutantes. [...] una noche me vio Apold*; "*Me han dicho que vas a empezar una película. "Sí, el lunes". "Bueno", me dijo, "la protagonista será Fanny Navarro". Entonces yo hablé con el productor y le dije: "La protagonista es Fanny Navarro" Se hizo un reparto gigantesco: Tita Merello, Mecha Ortiz, Golde Flami, Aída Luz, Rosa Rosen; y toda la gente que teníamos contratada como protagonista tuvo que trabajar de extra".*[14]

Reitera estos conceptos y agrega en una nota firmada por él en el diario *Convicción*[15]: "*[...] quiero aclarar que es una película que no me trae buenos recuerdos. Por el contrario, me trae malos recuerdos. Por eso casi nunca hablo de ella. Fue un éxito, caminó muy bien fuera el país. La realicé durante el segundo gobierno de Perón y fue una imposición [...] La filmación fue totalmente anormal porque la primera figura venía a filmar nada más que una hora por día. De modo que la filmación duró nueve meses*[16]*. [...] Cuando salió la primera copia del laboratorio naturalmente como a un hijo mío, quise verla. Pero no pude... La secretaría de Prensa estaba exhibiéndola en Olivos, para Perón*" Continúa su relato contando que Apold lo llamó para que repusiera fragmentos de escenas jugadas por Fanny Navarro que no había usado en el montaje final, pero que él se negó y que el filme, tras muchas discusiones, se estrenó sin modificaciones. Luego afirma: "*Deshonra se estrenó. Tuvo mucho éxito. Pero a mí me costó muchas dificultades, enemistades y muchas otras cosas desagradables. Con mi mujer decidimos irnos a España. Estuvimos como dos años afuera. Volvimos cuando las cosas se*

---

[14] En: AAVV: *Reportaje al cine argentino: los pioneros el sonoro*, Buenos Aires, América Norildis Editores, 1978

[15] *Convicción. Suplemento de letras*, Buenos Aires, 08-08-1978

[16] En realidad fueron 7 meses

normalizaron. Y a causa de ello comencé a hacer mucho teatro. El cine era muy difícil hacerlo" [...][17]

Estas aseveraciones no son corroboradas ni por su cuñado y asistente de dirección en ese film, el realizador José A. Martínez Suárez, ni por el guionista Emilio Villalba Welsh en declaraciones realizadas a C. Maranghello y A. Insaurralde[18]. Tampoco se refleja de ningún modo en las publicaciones de la época, desde la primera gacetilla de prensa, antes del inicio del rodaje, aparecen los nombres de Fanny Navarro y Tita Merello como protagonistas. De todos modos, la película presenta aspectos visiblemente propagandísticos al servicio de la Nueva Argentina peronista y, curiosamente, no se encuentran reportajes en los que se le pregunte directamente sobre esa cuestión; él tampoco lo menciona, sólo denota su fastidio por la imposición de Fanny Navarro como protagonista. Aunque esto fuese cierto, no sería el primero ni último caso en que se impone un actor por razones de producción o favoritismo y, el desempeño de Fanny Navarro, no afecta a la película ya que desarrolla un buen trabajo con su personaje. Por lo tanto, sus malos recuerdos parecen reducirse a un tema de fastidio personal por las ausencias y llegadas tarde de la Navarro al rodaje que, según aseveran Maranghello e Insaurralde, se debían a su trabajo en la política y a su asistencia a Eva Perón durante su enfermedad, porque era una de las pocas personas en las que ésta confiaba.

Teniendo en cuenta las similitudes de algunos tramos de *Deshonra* con la película de Duvivier, *Au royaume des cieux* (1949) que se había estrenado en Argentina en 1951 como *Cautivas del destino* y que protagonizan "diez jóvenes promesas del cine francés" y Serge Reggiani, tal vez, en algún momento el realizador haya pensado en actrices desconocidas aunque, ni antes ni después, – salvo en *La Patota* – haya recurrido a actores noveles; generalmente la columna de sus elencos fueron estrellas consagradas. Tal vez, como especula Kriger[19]: "... *se puede conjeturar que el productor Guthmann quiso aprovechar la popularidad de la fórmula narrativa que proponía la propaganda peronista desde el punto de vista comercial...*"

---

[17] El 19 de julio de 1952, emprende, junto a su mujer M. Legrand un viaje a New York, según las noticias, para tratar de vender *Deshonra* y, luego viajan a Madrid para que Legrand filme *Doña Francisquita*, producida por Benito Perojo y dirigida por Ladislao Vajda y él acompañara *Deshonra* al festival de Venecia donde la película fue bien recibida. En: *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires, Nº 1090, 23/7/1952, pp.98

[18] C. Maranghello, A. Insaurralde: *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997

En definitiva, *Deshonra* se convirtió en mítica por todas estas razones extra cinematográficas, pero a la vez, expone todas las virtudes y defectos de su realizador: su refinada estética visual, su audacia narrativa, su exigencia técnica, sus contradicciones y también sus ocasionales desaciertos.

---

[19] Kriger, Clara: *Cine y peronismo: el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009

FILMOGRAFIA

Como director

La Mary (1974)

Kuma Ching (1969) también productor

Extraña ternura (1964) también productor

La cigarra no es un bicho (1963) también guionista

Bajo un mismo rostro (1962)

El rufián (1961) también adaptador

La patota (1960) también productor

En la ardiente oscuridad (1959)

La bestia humana (1954) también productor

Tren internacional (1954) también productor y guionista

Deshonra (1952) también guionista

La vendedora de fantasías (1950) también guionista

Danza del fuego (1949) también adaptador

Pasaporte a Río (1948) también productor y guionista

A sangre fría (1946)

Vidas marcadas (1942) también guionista

La hora de las sorpresas (1941)

Mateo (1937) también guionista

Una porteña optimista (1937) también productor

Sombras porteñas (1936)

Bajo la santa federación (1934) también guionista

Como co-director

Camino del infierno (Luis Saslavsky, 1945)

Como asesor técnico

Monte Criollo (Arturo S. Mom, 1935)

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1978): *Reportaje al cine argentino: los pioneros del sonoro*, Anesa.

Aguilar, Gonzalo (2007) Culpable *es el destino: el melodrama y la prisión en las películas Deshonra y Carandirú*, en: Revista Nueva sociedad, nº 208, marzo-abril,

Di Núbila, Domingo (1960) *Historia del cine argentino*, Cruz de Malta,

Galasso, Norberto (2005) Perón*: formación, ascenso y caída (1893-1955)*, Colihue

Campodónico, Raúl Horacio (2005) *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino*, Fundación Autor; Universidad de Alcalá; FNCI,

Caimari, Lila (2004): *Apenas un delincuente: crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Siglo XXI

Kriger, Clara (2009): *Cine y peronismo: el estado en escena*, Siglo XXI

Maranghello, César y Andrés Insaurralde, Andrés (1997) *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, Ediciones del Jilguero.

Rodríguez, Rodolfo y Ricardo Rodríguez (2008) *Deshonra o la trama enrejada del cine y la política*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, http//nuevomundo.org./index25902.html

Rosado, Miguel Ángel (1993) *Daniel Tinayre*, CEAL.

Luis Saslavsky, un argentino en la usina de sueños

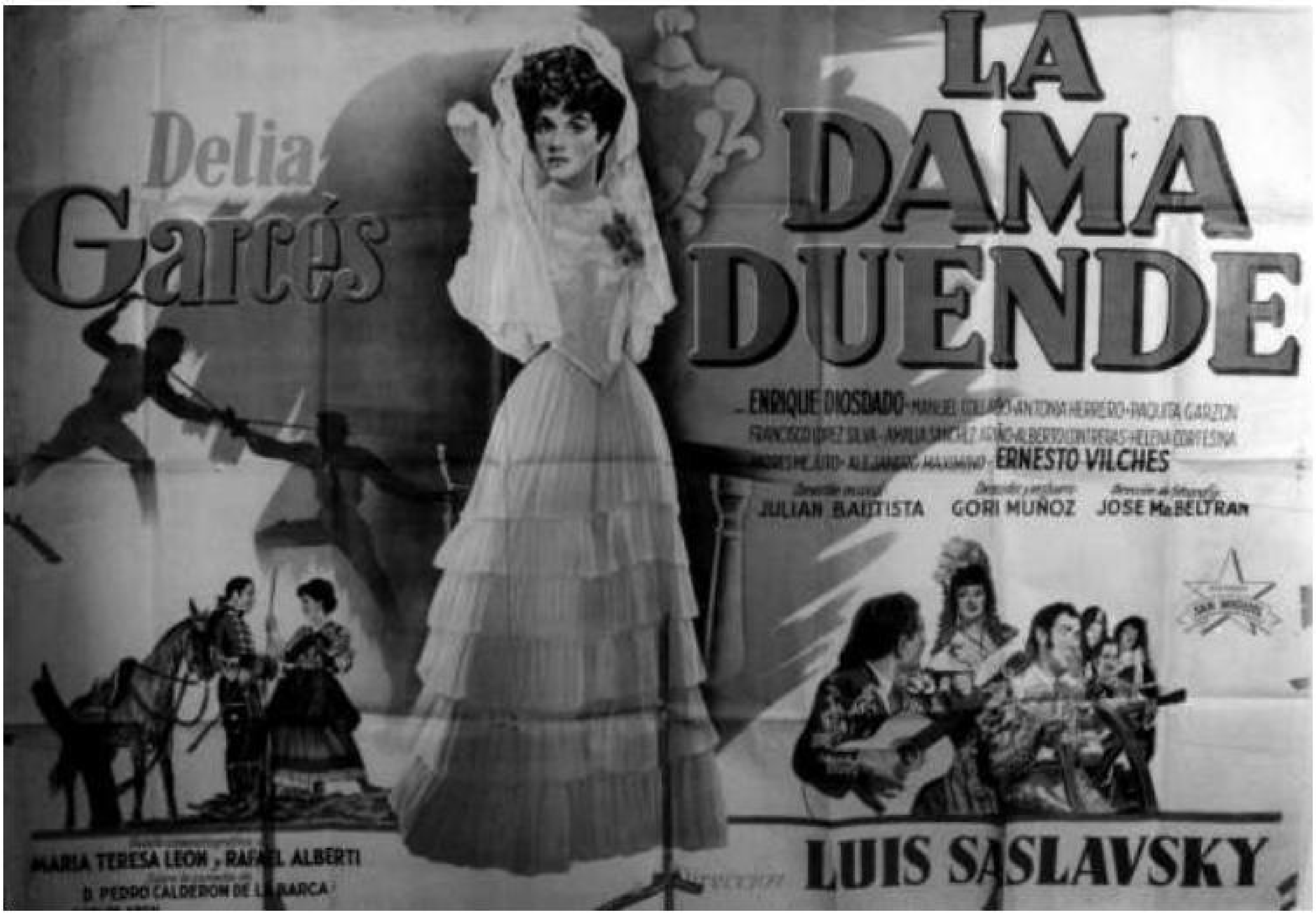
por Jorge Medina Herrera*

Si preguntáramos a cualquier persona, en cualquier lugar del mundo, si puede nombrar a un escritor argentino, probablemente la respuesta sea Jorge Luis Borges. Salvo que sea un hispanista, o específicamente un especialista en literatura argentina, podría reconocer a otro autor, Cortázar seguramente, Manuel Puig tal vez, que tenga la relevancia universal de la pluma más importante que dio la Argentina. Podríamos aseverar también que Borges es el mejor escritor del país o al menos el más conocido. Tal vez una exageración. Borges es un muy buen escritor. Para una gran mayoría lo es, para otros entran en juego otros factores como directamente no haberlo leído jamás. Que Borges sea o no el mejor escritor que dio Argentina, no importa. Nunca será elegido por la mayoría debido a sus ideas políticas; o porque su lectura necesita de mayor y profundas lecturas para su comprensión.

Ahora hagamos lo mismo en el campo del cine. En esta lista improbable pero tan de moda de *rankings* o podios que pulularon incluso antes del encierro cibernético, el afán por la búsqueda de la mejor película o el mejor director de cine argentino arroja resultados variables no tanto por razones estéticas sino de gusto, generacionales, ideológicas o simplemente de moda. Para el panorama cinematográfico argentino una rápida y breve encuesta actualizada arrojó una lista variopinta que va de Leopoldo Torre Nilsson; Carlos Christensen; Fernando Ayala; María Luisa Bemberg; Leonardo Favio hasta Lucrecia Martel, como los mejores directores y directoras. Las listas siempre fueron un fastidio pues, así como en el mundo siempre se mencionan entre los primeros a Orson Welles y Alfred Hitchcock, aparecen y desaparecen, entre olvidos y desconocimiento, los ganados puestos otrora por Von Sternberg o D. W. Griffith que son ocupados ahora por Christopher Nolan y James Cameron (la ausencia de mujeres es más notoria). Para nuestro caso y "más allá del olvido" la mención y omisión de Luis Saslavsky no es nada ingenua.

Acostumbrados a votar cada fin de año por lo mejor del mismo, algo que hacemos tanto entre amigos como las academias del cine (en especial el acontecimiento mundial de los Oscar), cada década también trae acompañada el listado de lo mejor de la historia del cine. Así tanto por la crítica sajona (como la del British Film Institute, que invita a especialistas de todo el mundo incluso argentinos) que publica la revista Sight & Sound;

como la francesa (donde solo vota la industria como la crítica gala) de la revista Cahiers du Cinéma, durante años fue costumbre ver la coincidencia en elegir a *El ciudadano (Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles para el primer puesto. Pero a medida que avanza el tiempo obras antes claves como *Vértigo* (1955) de Alfred Hitchcock o *Más corazón que odio (The Searchers,* 1956) de John Ford, subían y bajaban hasta desaparecer en algunos casos, según los gustos y conveniencias de las generaciones.


Delia Garcés
LA DAMA DUENDE
ENRIQUE DIOSDADO
ERNESTO VILCHES
JULIAN BAUTISTA
GORI MUÑOZ
JOSE Mª BELTRAN
MARIA TERESA LEON, RAFAEL ALBERTI
D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA
LUIS SASLAVSKY

Volviendo a nuestro caso argentino damos un ejemplo puntual como fue la encuesta difundida (y organizada) por el Museo del Cine de Buenos Aires, que reuniendo lo más granado de la crítica argentina con célebres plumas que ya no están entre nosotros como noveles promesas, a comienzos del nuevo siglo votaron a *La fuga* (1937) y *La dama duende* (1945) quedando en los puestos 32 y 38 respectivamente. Hoy seguramente el papel de una Lucrecia Martel desplazaría del ranking a un Eliseo Subiela, pero lo más probable es que sea Saslavsky el elegido para dejar lugar a alguien de fama contemporánea. ¿Quién ocupó el primer puesto entonces? *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio. Esta misma institución había elegido en el año 1977 a *La dama duende*, entre las mejores diez del cine argentino. Para la siguiente en 1984, Saslavsky no aparecía en ninguno de los cien puestos.

Como decíamos los listados son el producto de gustos estéticos, modas, intereses personales y ajenos, caprichos del azar y la educación cinematográfica de quienes votan. Luis Saslavsky fue un cineasta multifacético, hoy diríamos multidisciplinario y autodidacta, nacido en Rosario en los albores del siglo XX (se cree que en 1903 aunque él decía, más por *mischievous* que por coqueto, 1908) y que además fue reportero, traductor, guionista, productor, novelista y *régisseur* de diferentes espectáculos teatrales. Si Borges no es nuestro mejor escritor pero debería serlo, Saslavsky no es el mejor director, pero está entre los más importantes y sin dudas forma parte del panteón del cine argentino. Para ello se debe su reivindicación y su puesta en difusión a las nuevas generaciones, que ya son varias desde su muerte en 1995. Como con la literatura, Saslavsky puede pasar a ser un cineasta cuya obra nadie vio.

Tomando no de forma azarosa, esta relación Borges – Saslavsky comienza en el momento en que ambos, además de ser contemporáneos, pertenecen a una misma generación. Sus familias no son patricias sino de clase burguesa acomodada. Recibieron una educación europeizante y como sabemos de Borges (anclado en Ginebra durante toda la Primera Guerra Mundial), Luis tuvo su viaje de iniciación a Paris para estudiar dibujo. En este punto no debemos dejar de señalar el hecho fundamental en la vida de Saslavsky: Invitado por el diario La Nación, donde ya escribía críticas de películas, a viajar a Hollywood y conocer desde adentro esas usinas de los sueños que eran los ya reconocidos estudios productores de cine y el star-system millonario, con ídolos de mitología inventada por hábiles y ambiciosos abogados, productores y directores de grandes corporaciones e inversores. Un viaje para que él se desempeñe como corresponsal privilegiado y cuente a los lectores del diario cómo se hacían las películas que los argentinos esperaban tanto como los americanos del norte.

Pero este vínculo del poeta y el cineasta comienza años atrás cuando Saslavsky junto al escritor Eduardo Mallea fundan la Revista de América en 1924 (no confundir con el Semanario ilustrado argentino América, del mismo año). Una revista literaria que contó con la colaboración de Jorge Luis Borges, Ernesto Palacio y Conrado Nalé Roxlo entre otros. La revista editó seis números, pero fue fundamental para que seis años después Victoria Ocampo con el mismo Mallea crearan Sur. En ella Borges publicó lúcidos comentarios a la manera de crítica cinematográfica. Borges como sabemos era un asiduo espectador de cine hasta incluso después de perder la vista (iba acompañado para que le contaran lo que ocurría en la pantalla). Igual que con sus lecturas, Borges apostaba en los gustos populares y los géneros. Vio en el western la continuación de la épica de Homero y en el cine de Joseph Von Stenberg una admiración que fue tan inspiradora para sus cuentos como la lectura de Stevenson, así a la par. Romance que se interrumpe con la aparición de Marlene Dietrich, a la que tildó irónicamente como su musa del *bric-á-brac*. Si Marlene fue en parte kitsch pero también ícono camp -de todo como en bazar diríamos nosotros-, pudo despegar como estrella propia (lamentablemente no hay crítica borgeana del film *Angel* dirigida por Ernest Lubitsch) aunque a él no le gustara, como tampoco le cayó en gracia Greta Garbo "la de las espaldas cenitales".

Para entonces Saslavsky que abandonó sus estudios de dibujo y pintura, publicó cuentos en Caras y Caretas y en el diario La Nación. De allí además de ver películas a escribir reseñas y críticas hubo un paso, hasta que invitado por el diario le ofrecen la posibilidad de viajar a Estados Unidos para conocer desde adentro y escribir en carácter de corresponsal cómo era ese lugar de sonido sacro pero lleno de corrupción y ocio llamado Hollywood, como lo contó luego en su libro de recuerdos La fábrica lloraba de noche. Pequeño libro que merece una revisión, ampliación y una reedición con fotos y notas de su contexto histórico, esfuerzo que será una manera de alcanzar y difundir la vida y obra de Saslavsky a un público nuevo.

Saslavsky viaja a Estados Unidos en la década del treinta, desde Chile en barco hacia Nueva York y de ahí en tren hasta Hollywood; pero no solo como un joven periodista sino con la experiencia de la realización de un largometraje titulado Sombras, una película muda ganadora en un concurso organizado por la compañía Kodak. Además mucho conocimiento del lenguaje cinematográfico, el que se aprende de ver tres películas por día, tal era la oferta de las carteleras porteñas y su función como jefe de la sección crítica cinematográfica. Y aunque tal como él lo cuenta, al principio se codeó con las estrellas, las entrevistó y las vio filmar, esto no lo satisfizo del todo. Al poco tiempo y el dominio de varios idiomas, le permitieron trabajar en Hollywood como asesor en películas como Volando *a Río* (1933) producción de la RKO con Fred Astaire y Ginger Rogers. Cuando en Hollywood las perspectivas parecen agotarse y previa renuncia a La Nación, vuelve al país como un triunfador. Y aunque en Hollywood dijo no aprender nada, la fama lograda en su tierra lo condujo a realizar su primer largometraje profesional, *Crimen a las tres* en 1935. Con guion propio se reúne con colaboradores de primer orden como Raúl Soldi en la escenografía, o John Alton en la dirección de fotografía, otorgándole esa áurea de iluminación hollywoodense que ya empleaba en la Paramount. Según Miguel Tato (entonces crítico, luego famoso como sanguinario censor institucional) era una película vanguardista de entrecasa. El film ante la indiferencia de un público más apegado a verse reflejado en el cine argentino, llevó al cierre de la productora creada por Saslavsky junto a Alberto de Zavalía y Ernesto Arancibia (la Sifal), a pesar de los ampulosos decorados, la fotogenia de su actriz protagónica María Nils y su puesta en escena de una historia que no funcionó, pero cuyas variaciones argumentales repetirá en casi toda su filmografía.

Así que Saslavsky tuvo que aprender a otorgarle al espectador un cine más argentino, estudiando a directores como Manuel Romero que era muy popular y principalmente Von Sternberg, a quien admiraba y conoció en Los Ángeles.

Es imposible no detenerse en este momento y volver al encuentro en que Saslavsky conoce a Joseph Von Stenberg. El episodio contado en detalle en su libro de memorias lo citamos resumido:

> "-¿Cuál es la película mía que más le ha gustado?
>
> ´-Me gustan todas, pero recuerdo con especial cariño *La Venus Rubia.* Me gusta y me divierte porque usted repite en ella muchos de sus diálogos.
>
> ´- ¿Cómo dice?
>
> ´-Que usted repite en ella muchos de sus diálogos." (…)

[La memoria de Saslavsky cita los diálogos en inglés en especial los de Marlene Dietrich. El director le pide a un mayordomo que baje Marlene. Ella baja sin maquillaje, más bonita al natural que en las películas].

> "-Te presento a este señor con un apellido polaco pero que es argentino. Lo que nunca ha notado u observado ningún crítico norteamericano, él me lo ha dicho. Ha venido desde América del Sur para constatar que yo repito mis diálogos-. Marlene, sonriendo, contestó:
>
> ´-Es verdad."

Como un guiño, la valentía y arrogancia del joven Saslavsky apoyó un poco la idea del poeta de que la aparición de la Dietrich fue la perdición de Von Sternberg, así como lo era con sus galanes en la pantalla. Esta historia don Luis la repetía a quien se lo preguntara, puesto que él mismo se apropiaría de semejante enseñanza.

En 1937 estrena *La fuga*, película fundacional de un cine rupturista en varios sentidos. Desde que se decide a cambiar el rumbo, se acerca a un cine "popular" entendido como más rentable y de mayor difusión, que le permita ser reconocido en una industria que pronto dejará de ser pequeña. Para este objetivo, estudia a Manuel Romero, en especial sus diálogos.

Entre la realización de *Crimen a las tres* y el comienzo del rodaje de *La fuga* no sabemos qué película de Romero estudió, pero cronológicamente hablando suponemos que –en el tiempo que duraban en cartel- haya visto tres de las que filmó con el cómico Luis Sandrini o en particular *Radio Bar,* una desopilante comedia musical con estrellas de la radio, de la canción diríamos luego con la industria del disco. Lo que buscó Saslavsky fue la manera de hablar argentino, el acento porteño, el léxico ya incorporado del tango y el lunfardo, la naturalidad de la calle y las clases populares. Los giros de las tramas como el uso de la radio como particular medio de comunicación entre dos personas a pesar de su masiva difusión (en una idea que pese a nuestra tecnología actual todavía puede emplearse), la puesta de una cuota de humor en una tragedia y el uso de la canción, en este caso el tango, género musical nacional y for export, del que Romero sabía bastante. Años posteriores Romero dará clásicos del cine argentino con Niní Marshall y Paulina Singerman, seguirá filmando con lo mejor del star system argentino y revisará y reversionará temas propios como los orígenes de la cultura porteña, el tango y el desarraigo en tierras lejanas (en particular París), lo que no tardó en llamarse el método romeriano. Pero así como un cineasta francés años más tarde, también creará otro método rohmeriano en un universo compacto de temas, obsesiones y figuras, Saslavsky nunca hará lo propio. Lo irregular de su filmografía, su exilio europeo filmando en otra industria e idioma, su regreso y lo espaciado de sus últimas películas no permitieron que la crítica viera algo similar a una "autoría" sino a un eficaz director de cine comercial. Con el tiempo el mismo Luis terminará diciendo que aquello que descubrió en Sternberg lo empleaba en sus flms; repetía los mismos diálogos en distintas películas como si fueran contraseñas, pero no apropiándose sino citando al alemán o a Jean Anouilh en el teatro, que repetía los mismos diálogos para diferentes situaciones.

La fuga tuvo fue un éxito de público y crítica. Los diálogos y la naturalidad aprendida de Manuel Romero no reflejaban sino la realidad del teatro de revistas y del cine mismo. En aquellos años el público argentino estaba en formación y como tantos historiadores de cine argentino afirmaron, este aprendió a hablar viendo y escuchando cine argentino, en un efecto retro alimentador, el punto de donde arranca Saslavsky.

Como una devolución de gentilezas Jorge Luis Borges escribió la crítica en Sur, tan recordada y leída, como la que hiciera a *El ciudadano* de Orson Welles en 1941. En ella dice que idolatrar una película solo por el hecho de ser argentina era un absurdo. Destacaba la fluidez propia del cine de Hollywood, remarcaba que evitaba los ya por entonces lugares comunes del color local (no hay imágenes del Obelisco ni domas de potros, dice), pero el joven y serio Borges desdeñaba el humor del film, una de sus mejores cartas. Con el tiempo, el film que circuló en reposiciones de barrio y exhibiciones en cineclubes desapareció para el público argentino, que la consideró perdida. Hasta que en un argumento digno de un documental, el gran José Martínez Suárez localiza una copia en la Cinemateca de la UNAM. Esta es la razón por la que aparece luego de ausencias en las encuestas y el descubrimiento para las nuevas generaciones. Un film que estuvo desaparecido, del que se leía, pero no se veía, un mito moderno y también un signo del estado del patrimonio cinematográfico argentino. En este sentido, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales desde el 2012 emprendió una labor de restauración de películas argentinas clásicas, cuyas negativos estaban también desaparecidos, o solo en copias que se encontraban en mal estado de conservación. Recuperados, restaurados digitalmente mediante la colaboración entre una política estatal y aportes privados; entre ellas dos filmes de Luis Saslavsky, *Eclipse de Sol* (1943) y *La dama duende* se recuperaron por una donación de Turner y una copia en 16 mm de la Filmoteca Buenos Aires, respectivamente. Hoy forman parte del patrimonio y la programación de Cine.Ar, otrora conocido como INCAA TV.

Con *La fuga* comienza verdaderamente la obra fílmica de don Luis. Con la recuperación de esta obra se sabe además de la importante colaboración de Alfredo G. Volpe en el argumento y diálogos originales. Por lo que tanto sus logros como sus defectos deben ser compartidos. Pero aquí *La fuga* forma parte y se adelanta unos años al boom del género policial literario y cinematográfico de los años 40; más conocido como cine negro o serie negra su par literario. Su mejor novela *A sangre fría* es de 1945, reitera algunos tópicos de *La fuga* incluso los nombres de personajes como la cantante Moreno y el inspector Robledo (roles interpretados en el cine por Tita Merello y Francisco Petrone), y también la inversión de los roles genéricos (el hombre *fatale* y la mujer que se sacrifica por él), que llevará de nuevo y en un paroxismo cómico y ejemplar en el travestismo de Mirtha Legrand en *Vidalita* (1948) en el mundo machista del gaucho argentino. *A sangre fría* una novela que tanto le debe al cine como toda novela *noir* que se precie, sin embargo será filmada por su amigo el director Daniel Tinayre en el 46 y con el que juntos antes dirigieron otro policial *Camino del infierno* (1945) influenciados por el mejor cine de Hollywood. Con *Pasaporte a Rio* (1948) de Tinayre y argumento de Saslavsky, el dúo forma una trilogía estilística que debemos considerar lo mejor del cine argentino negro, destacando que es Tinayre el director pero la pluma, la idea de este universo es de Saslavsky.

Así que del inmaduro pero mundano Saslavsky llegamos a este en pleno proceso de creación e inspiración, cuya proficua investigación lo llevó a ser uno de los mejores directores de su tiempo. Podríamos decir que su filmografía no esté pletórica de obras maestras y que cuente con ciertos *faux pas*, sin embargo fue el realizador de los mejores melodramas como *Puerta cerrada* (1938), *Historia de una noche* (1941), con ese toque de film *noir* tan propio del director, donde las muertes e infortunios del género se mezclan con los crímenes de un policial. Aún con muchas inseguridades a cuestas y pesar del éxito del público y la aprobación de la crítica, Saslavsky como bien lo recuerda José Martínez Suárez en sus memorias (2014), estaba avergonzado de lo que había hecho, "se tomó un avión y se fue a los Estados Unidos". Allí la historia se une con las de Saslavsky, donde él en cambio dice que lo invitan desde la Warner para hacer la versión americana del film. Vuelve a conectarse con viejos amigos como el inmortal Antoine de Saint-Exupéry y conoce a nuevas estrellas como Orson Welles que le enrostra "una terrible promesa de medios" al film argentino. Lo cual es cierto, pero no amilana al sudamericano. Pero habiendo firmado contrato y ante la versión de Jack Warner de filmar *Historia de una noche* en inglés, con elenco internacional, pero con gauchos y chinas

ra mon

bailando en la Torre de los Ingleses de Retiro, y ante la imposibilidad de pagar una indemnización al estudio por incumplimiento de contrato no le quedó otra que aceptar colaborar con el gobierno estadounidense, al declararse la guerra contra el Eje fascista. No fue el único, pero probablemente Luis Saslavsky haya sido uno de los primeros argentinos que participó en la Segunda Guerra Mundial. Toda una vida apasionante, sin dudas. A tal punto que forma parte de los *Viajeros argentinos a Estados Unidos* de David Viñas (1998), crítico, irónico, pero lúcido ensayo sobre importantes viajes de próceres y hombres y mujeres de la cultura argentina al gran país del norte.

¿Cuál es la poética del cine de Saslavsky? Antes de ser el biógrafo del director, el también realizador teatral y cinematográfico, Oscar Barney Finn escribió un ensayo en 1982 sobre el rol que tiene la casa en el cine del rosarino. La mansión prisión, estancias "acechadas por el indio", *La casa del recuerdo* –otro de sus melodramas con Libertad Lamarque-, la casa colonial con pasadizos y espejos falsos de *La dama duende*. Casas de ensueño u oníricas, otras que son prostíbulo como en *La nieve estaba sucia* (1952), filmada en Francia con Daniel Gélin, adaptada de la novela de George Simenon. Es decir, utiliza un elemento, que para muchos es solo decorado, para darle un status de símbolo, un espacio interior para el desborde típico del melodrama.

Para quien esto escribe ve en el cine de Saslavsky además del amor a los personajes y a los intérpretes que le dan vida en la pantalla (como George Cukor en Hollywood, don Luis se revela un gran director de actrices y mujeres); un elemento común que es la representación y la función de la mentira en su cine. Sin juzgar, la mentira no es vista como pecado o desobediencia a un orden divino, es natural a los hombres. Ya sea en las comedias que llevan a un enredo como *Eclipse de sol* (1942) o de Sol, tal el personaje de Lamarque vedette devenida en mucama, película donde todos mienten. La usurpación de identidad y sexo como *Vidalita.* La viuda del alcalde que se hace pasar por duendecillo por amor como la cómica de Olmedo en *La dama duende* (según el guion de Rafael Alberti sobre Calderón de la Barca). Y en los policiales y melodramas más serios, se miente para salvar la vida como el criminal que se hace pasar por maestro en *La fuga*; o los diferentes personajes cruzados en *Ceniza al viento* (1942) como el padre a una hija que ama y que olvida su cumpleaños, el hijo del dueño de un diario, parecido a La Nación, chantajeado por filo nazis, la actriz que miente su enfermedad (uno de los pocos registros fílmicos de Berta Singerman, prima dona del teatro argentino) y hasta en los libros que él elige como el protagonista de *Las lobas (Les Louves,* 1956) que usurpa la identidad de su amigo muerto para entrar en la casa y la familia de mujeres lobas donde hallará la muerte. Y siguen las enumeraciones que el lector deberá hallar y descubrir. Quién sabe si esta obsesión no fue una mera coincidencia o una particular elección, para alguien que viviendo *"in altri tempi"* era celoso de su intimidad, algo que solo le debía importar a él solo. Aunque todavía en la actualidad parece ser una regla no respetada en el mundo del espectáculo.

La vuelta al país lo lleva a adaptar *Las ratas,* una nouvelle que su autor José Bianco, jefe de redacción, publicara en Sur. Siendo amigo de Bianco y este de Borges y Victoria Ocampo, es el broche perfecto que cierra una obra muy personal, la que mejor nos representa junto al cine de Hugo del Carril en distintos puntos ideológicos y estéticos. *Las ratas* film de 1962, es una obra que es a la vez tragedia griega, melodrama homosexual y relato fantástico con toque de policial. La adaptación magnífica, nos muestra a un director que trabaja con las imágenes como maestro del cine. Un cine que será olvidado como él, frente a nuevas olas que miraban olas extranjeras, copiando y recreando hasta el día de hoy (con dignas excepciones en filmografías cortas y truncas) no reflejan un cine argentino propio.

Es así para retomar lo que decíamos al principio, este gran director argentino nunca adaptó ninguna obra del poeta Borges, que tuvo entre sus compatriotas pocas y significativas adaptaciones y colaboraciones como *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica, 1962), *Invasión* (Hugo Santiago, 196, con argumento de Borges y Bioy Casares), *Los otros* (Santiago, 1974 filmada en Francia), *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954, que pese a trabajar en el guion a Borges no le gustaba), hasta el debut de la breve filmografía de Fabián Bielinsky con su corto *La espera* (1983). En este sentido la universalidad del escritor tuvo mejor y mejores plasmaciones cinematográficas entre grandes como Jean Luc Godard, Bernardo Bertolucci o Nicholas Roeg entre los más conocidos. Sin embargo, de todos los directores de cine argentino, Saslavsky haya sido el mejor que ha comprendido a Borges escritor y cinéfilo. Sus temas, entre los que también vemos en la dicotomía ciudad versus campo desde *La fuga* hasta *Las ratas* y *El fausto criollo* (1979) su último film realizado, basado en el poema telúrico de Estanislao del Campo, con la colaboración de Estela Canto, otro nombre fundamental en la vida del escritor ciego.

Este todavía no será el trabajo definitivo sobre Luis Saslavsky. Vuelve a ser una otra y diferente introducción a su obra. No lo fue el retrato resumido que hizo Oscar Barney Finn, su biógrafo oficial y hasta el momento principal exégeta, autor a cargo en la entrañable colección del Centro Editor de América Latina en la década del noventa.

Porque si lo comparamos con un opus más pequeño, hay más publicaciones sobre Leonardo Favio que de don Luis. Aunque la popularidad fue la misma, comparativamente hablando respecto al momento de estrenar cada uno sus películas. Sin embargo, la cantidad generosa pero dispersa de escritos breves que hay sobre nuestro director amerita una urgente actualización más profunda.

FILMOGRAFIA

Como director

El Fausto criollo (1979) también guionista

Vení conmigo (1972) también guionista

La industria del matrimonio (1964) episodio *El elixir del amor*

Placeres conyugales (1963) también guionista

Las ratas (1962) también productor y guionista

Vidalita (1948) también guionista

Historia de una mala mujer (1947) también adaptación

Cinco besos (1945) también guionista

Camino del infierno (1945) también guionista

La dama duende (1944)

Los ojos más lindos del mundo (1943) también adaptación y guionista

Ceniza al viento (1942) también adaptación

Eclipse de sol (1942)

Historia de una noche (1941) también guionista

La casa del recuerdo (1939) también guionista

El Loco Serenata (1939) también guionista

Puerta cerrada (1938) también guionista

La fuga (1937)

Nace un amor (1937) también argumentista

Crimen a las 3 (1934) también guionista

Sombras (1930) también guionista

Como argumentista

Allá en el norte (Julio Saraceni, 1972)

Coche cama, alojamiento (Julio Porter, 1967)

Pasaporte a Río (Daniel Tinayre, 1948)

Un ángel sin pantalones (Enrique Cahen Salaberry, 1947)

Como autor

A hierro muere (Manuel Mur Oti, 1961)

A sangre fría (Daniel Tinayre, 1947)

Como productor

¡Corrientes... calle de ensueños! (Roman Vñoly Barreto, 1949)
Recuerdos de un ángel (Enrique Cahen Salaberry, 1948)
Pasaporte a Río (Daniel Tinayre, 1948)
Un ángel sin pantalones (Enrique Cahen Salaberry, 1947)
A sangre fría (Daniel Tinayre, 1946)
Llegó la niña Ramona (Catrano Catrani, 1943)

BIBLIOGRAFÍA:

ALSINA THEVENET, Homero (2009): *Obras incompletas (Tomo I y Tomo II-A),* Buenos Aires, edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, I.N.C.A.A.

BARNEY FINN, Oscar (1994): *Luis Saslavsky. Los directores del cine argentino,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina – I.N.C.

BIANCO, José (2000): *Las ratas (nouvelle),* Barcelona, Editorial AGEA S.A. (Primera edición Editorial Sur, 1943)

COZARINSKY, Edgardo (1974): *Borges y el cine*, Buenos Aires, Editorial Sur

SASLAVSKY, Luis (1947): *A sangre fría (novela policial)*, Buenos Aires, Editorial Schapire.

SASLAVSKY, L. (1983): *La fábrica lloraba de noche. Recuerdos de Hollywood*, Buenos Aires, Editorial Celtia

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA:

AA.VV. (2005): *Cine argentino, modernidad y vanguardias*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes

AA.VV. (2011): *Imágenes compartidas – Cine argentino cine español*, Buenos Aires, Editado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires

FARETTA, Ángel; AVALOS, D. y CHERRO, M. (2019): *Más allá del olvido. Una historia crítica del cine fantástico argentino*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, Biblioteca ENERC – INCAA

SASLAVSKY, L. (1968): *Camino para tres fantasmas (cuentos)*, Buenos Aires, Editorial Losada M.

VALLES, Rafael (2018): *Fotogramas de la memoria, encuentros con José Martínez Suárez*, Buenos Aires, Editado por el I.N.C.A.A.

VIÑAS, David (2008): *Viajeros argentinos a Estados Unidos (ensayos)*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor

OTRAS FUENTES:

Alrededor de Borges muestra curada por Edgardo Cozarinsky, Muestra y catálogo del 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (2008)

La mirada cautiva – Cine y medios N°4, revista del Museo del Cine de Buenos Aires Número especial, encuesta: las cien mejores películas argentinas (2000)

Catálogo ADF Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica (2008)

Fernando Ayala y el cine: Más fuerte que el amor…
Por Susana Markendorf Martínez *

En el año en que Fernando Ayala cumpliría cien años, es necesario realizar una recorrida por su obra. Iniciándose en los estudios en su juventud, desempeñando diferentes funciones en el mundo de los estudios cinematográficos. Ayala fue considerado por investigadores como Domingo di Núbila, como uno de los nuevos grandes cineastas argentinos de la década del 50, el primero surgido en el prólogo del golpe militar de 1955, responsable del cine que sirvió como puente al de la Generación del 60, y para otros investigadores fue junto a Torre Nilsson, parte de aquella generación que revolucionó el cine argentino a fines de los 50 y principio de los años 60, con un modo refinado e inteligente de contar historias.

Nacido en Entre Ríos el 3 de julio de 1920, en el seno de una familia de inmigrantes de buen pasar, hijo de un “vasco recto y emprendedor” y nieto de “un gallego de Galicia” a los que admiraba profundamente, pasó sus primeros años en Gualeguay, trasladándose a España, al pueblo de su padre. De regreso a nuestro país, fue alumno pupilo de un reconocido colegio inglés de la localidad de Ramos Mejía, en cercanías de la ciudad de Buenos Aires, donde realizó casi de casualidad su primer guion. Tras dos años estudiando leyes, decidió que el cine era lo suyo, y comenzó a vincularse con la industria.

Así comenzó como segundo ayudante de Dirección, pasando a asistente de producción, trabajando con grandes directores de la época de oro del cine argentino como Francisco Mugica[1], a quien lo unía un lejano parentesco, en 1942 con *El viaje*, protagonizada por Mirtha Legrand, Roberto Airaldi, Aída Luz y Silvana Roth, y con Tulio Demicheli[2], con quien viajaría a Cuba para la filmación de dos melodramas cubano-mexicanos (*Un extraño en la escalera* protagonizada por Arturo de Córdova y Silvia Pinal y *Más fuerte*

---

[1] Francisco Mugica (Buenos Aires 1907-1985) fue montajista, guionista, director de fotografía y director de cine. *El Solterón* data de 1939, protagonizada por Fanny Navarro y Enrique Serrano, fue la primera película de más de 24 títulos entre los que se destacan: Asi es la Vida (1939), Los *martes orquídeos (*1942 con Juan Carlos Thorry y Mirtha Legrand, quien protagonizó debido a este éxito varios films del director*), La guerra la gano yo (*1943 protagonizada por Pepe Arias), *Piantadino (*1950, protagonizada por Pepe Iglesias)

[2] Tulio Demicheli (San Miguel de Tucumán 1914- Madrid, 1992). Director y Guionista, en 1953 debe partir a México y posteriormente a España donde se radicó definitivamente, debido a la marginación sufrida durante el segundo gobierno peronista. Entre sus películas filmadas en Argentina más conocidas encontramos a *Arrabalera* (1950) protagonizada por Tita Merello y Santiago Gómez Cou, basada en la obra teatral *Un tal Servando Gómez* de Samuel Eichelbaum.

que el amor, por Jorge Mistral y Miroslava, ambos estrenados en 1955), y fue quien le presentó al que sería su socio en Aries Producciones: Héctor Olivera.

Luego de dos cortometrajes – *El trasandino del norte* y *Vuelo 300,* esta última para Aerolíneas Argentina, Ayala filma su primer largo, *Ayer fue primavera* (1954) estrenada el 20 de octubre de 1955, con guion de Rodolfo Manuel Taboada, y protagonizada por Roberto Escalada (Ricardo), Analía Gadé (Silvia) y Duilio Marzio (Aníbal), y con Héctor Olivera como Jefe de Producción, dando inicio a esa sociedad que perduraría por toda su vida.

El filme, que podría encuadrarse como un drama romántico, fue muy bien recibido por la crítica. Según *El Heraldo del Cinematografista*[3] "*La pericia, la delicadeza y la sensibilidad de Ayala ha sabido envolver con simpática aureola romántica a un argumento que, aunque bien construido y escrito pudo fácilmente deslizarse al folletín barato con un tratamiento de menos calidad espiritual.*" Y cuenta la historia de una pareja conformada por Ricardo, un hombre de buena posición, dueño de una fábrica de pastas, y Silvia, una joven estudiante de Bellas Artes: como se conocieron, la boda, la llegada de los hijos y un viaje organizado para celebrar el décimo aniversario, pero que termina abruptamente debido a un accidente en el que muere la mujer. Tras los trágicos hechos, y una larga recuperación, Ricardo, al retornar a su casa, encuentra una serie de cartas que lo llevan a sospechar la infidelidad de su esposa. Así, comienza a buscar al remitente, al que encuentra casi por casualidad. Aníbal, un antiguo compañero de estudios con quien su mujer había tenido una relación en el pasado.

Ayala en su opera prima muestra un estilo refinado en el relato, utilizando el *flashback* para rearmar la historia que presenta al espectador como un rompecabezas a partir de los puntos de vista de los dos hombres. Desde un narrador omnipresente, que presenta a un matrimonio feliz, enamorado, con tres niños y la cotidianeidad en su último día antes de la tragedia, la cena con amigos, que intrigados insisten por saber porque celebran su aniversario 15 días después de la fecha de la boda, y la reticencia a la respuesta de la pareja, dejando un primer interrogante al espectador. Y luego, con el regreso de Ricardo a la casa tras el accidente, el encuentro entre los papeles personales de Silvia, de algunas cartas que llaman su atención, junto a una serie de dibujos, que dar comienzo al primer

---

[3] El Heraldo del Cinematografista fue una publicación semanal con intermitencia que circuló entre 1931 y 1988. Pensada como una publicación para exhibidores. Dirigida por Chas de Cruz hasta su muerte en 1968, y luego en diferentes etapas por Moira Soto entre otros, realizaba una reseña de las películas que se estrenaban en la semana.

flashback, que se inicia con el primer encuentro de la pareja cuando conoció a la joven casualmente en el Jardín Zoológico, hasta el día en que ella confiesa su amor, la llegada de los hijos, llegando nuevamente al presente narrativo. A través de su socio, se entera de la exhibición en una galería de arte de un retrato de su esposa y va en busca del pintor. Al llegar a su buhardilla, da inicio el segundo *flashback* del filme, con el punto de vista de Aníbal, permitiendo al espectador y al viudo, completar los huecos de la historia y encontrar las razones del extraño comportamiento en algunos momentos de Silvia. Desde la penumbra de su sala, Aníbal va desgranando la historia de su relación con Silvia, compartiendo su vocación y el amor por la pintura y las ilusiones juveniles en un ambiente de estudiantina, que se van rompiendo al descubrir que debido a una enfermedad perdería paulatinamente la visión, decidiendo a partir de esa noticia, dejar libre a la mujer. A lo largo del tiempo sus vidas se cruzaron eventualmente, hasta que el hombre le pidió que le permitiera pintarla antes de quedar totalmente ciego. Así, es como completó el retrato, en los días previos al accidente, y como fue expuesto por error en la Galería de Arte donde lo encontraron, dejando en claro que Silvia había sido fiel y amaba profundamente a su marido, y que él sólo había sido parte de su pasado, de la primavera de su vida.

El segundo filme del director, *Los tallos amargos*, data de 1955 y fue estrenado al año siguiente, protagonizada por Carlos Cores y Julia Sandoval, junto a Aída Luz. El policial, con guion de Sergio Leonardo y basado en la novela homónima de Adolfo Jasca, tuvo muy buena recepción de crítica y público, ganando el premio de la crítica en 1957, como mejor película, y siendo considerada como una de las películas con mejor fotografía en la historia del cine, debido al trabajo de Ricardo Younis.

Su tercer largometraje fue realizado en 1956, con tono de comedia, *Una viuda difícil* protagonizada por Alba Arnova y Alfredo Alcón con guion de Conrado Nalé Roxlo, basado en su obra teatral del mismo nombre. Estas dos últimas películas fueron musicalizadas por Astor Piazzolla.

Nuevos Comienzos. Fundación de Aries Producciones

Tras el derrocamiento de Perón por la autodenominada Revolución Libertadora el 16 de septiembre de 1955, y hasta la aprobación de una nueva legislación en 1957 (Decreto Ley 62), la industria cinematográfica prácticamente se paralizó, dejando sin trabajo a todos aquellos vinculados con ella (obreros, técnicos, actores, directores) obligándoles en muchos casos a buscar oportunidades en el exterior. A esta situación, se sumaba la escasez de película virgen para filmación debido a las sanciones de EE.UU. a Argentina por su apoyo durante la Segunda Guerra Mundial al Eje, y muchos que habían tenido que partir durante la etapa peronista. Durante estos años, además, los exhibidores tampoco querían estrenar películas argentinas, sobreviviendo algunos estudios como Argentina Sono Film, gracias a los programas dobles de los cines de barrio y del interior.

Pese a esta situación, y con la aprobación del Decreto Ley que contemplaba premios y préstamos para reactivar la industria, Fernando Ayala y Héctor Olivera deciden embarcarse en la gran aventura de fundar una nueva productora, la que se cristaliza en el mes de abril de 1958. Según cuenta Olivera, se les ocurrió ponerle como nombre un signo del zodiaco, pero el de Ayala era Cáncer, y el suyo, Aries, éste fue el que resultó finalmente triunfador. Ayala y Olivera supieron cómo sacar partido de temas de actualidad y como productores, respaldar una oferta popular, con taquilla suficiente para financiar proyectos complejos, incluso de alto compromiso político para un público más exigente, una política que llevó Aries durante toda su trayectoria. Y a partir de este momento, la dupla comenzó una prolífica carrera con numerosos títulos.

En el año 1958 se crea el Instituto Nacional de Cinematografía, y reciben el primer crédito, para *El Jefe*[4], dirigida por Fernando Ayala y producida por Olivera. Además, este último participa en el guion junto a David Viñas, autor del cuento en el que se basó el filme[5]. El crédito recibido pronto fue saldado y la película generó ganancias, gracias al sistema de premios instaurado por la nueva ley de cine, que otorgó a *El Jefe* el segundo premio, detrás de *Rosaura a las Diez*[6].

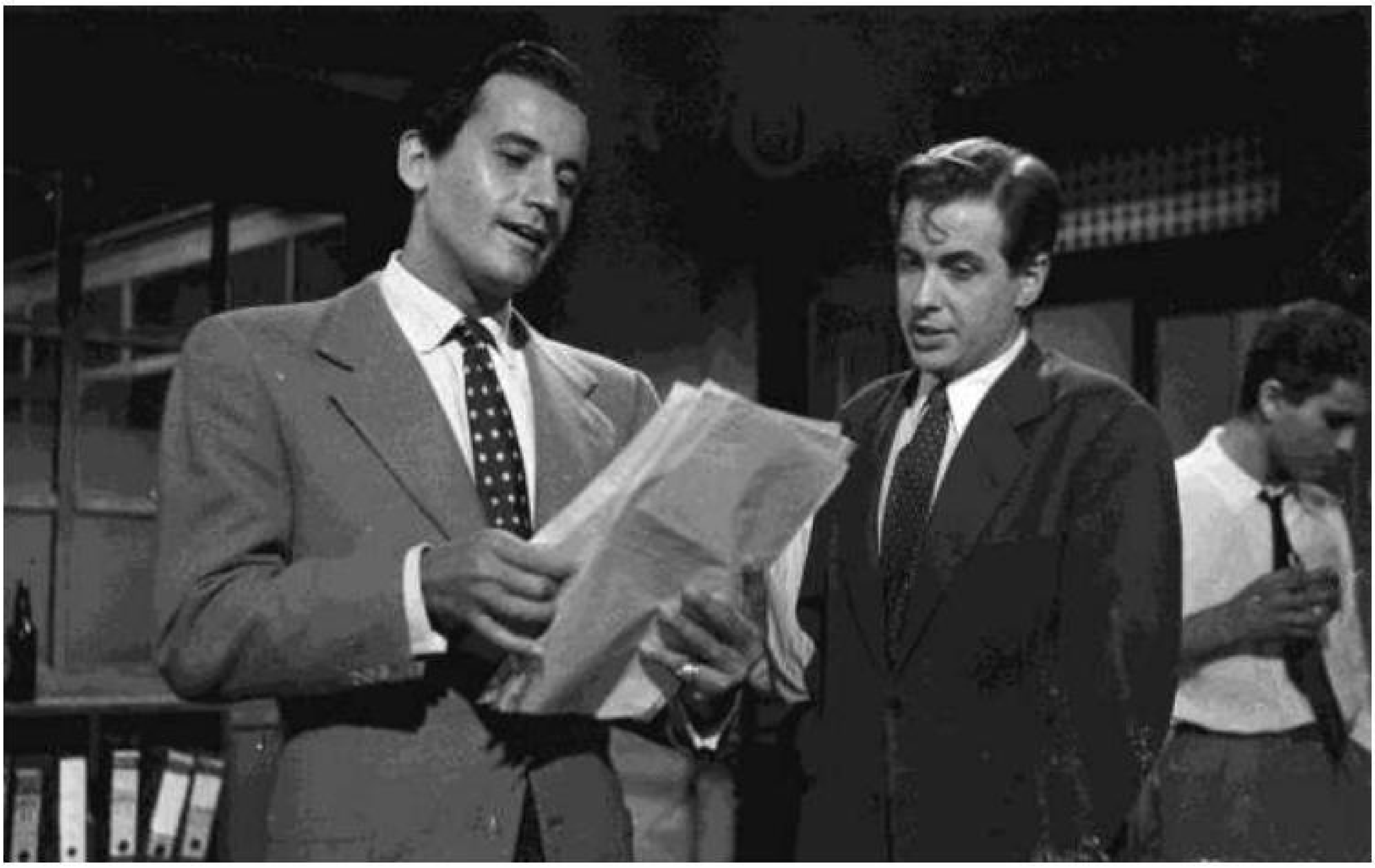
El cuento original contaba con sólo dos personajes: un jefe y su seguidor, traicionado por el hombre al que seguía y admiraba, que debido a la adaptación cinematográfica se convierte en una serie de personajes arquetípicos de la sociedad porteña: Marcelo (Leonardo Favio), el nuevo y recién incorporado al grupo, hijo de un abogado aristocrático venido a menos (Orestes Caviglia) que se aferra a las glorias del pasado de una familia patricia, criticando todo lo vinculado con las nuevas olas y su esposa (Marcela Sola) que intenta cubrir a ese rebelde hijo único que cuestiona los valores familiares y sociales, llegando al robo con tal de complacer al jefe de la banda; el infantil y obsecuente Siruli (Luis Tasca), hijo de una lavandera empleada de la familia de Marcelo en las épocas de esplendor. Carlos Solari (Duilio Marzio), el intelectual fracasado, agobiado por la vida que lleva, dispuesto a conseguir dinero como sea, pese a las recriminaciones de su esposa (Violeta Antier). Gomina (Héctor Rivera), el típico porteño *compadrito*[7], amante de las mujeres y la noche, devoto del tango y de Carlos Gardel; los hermanos Ruiz, el mayor (Ignacio Quirós), inconformista, el único que es capaz de cuestionar las decisiones del jefe, erigiéndose en su posible reemplazo, disputándole el poder, y el más joven (Emilio Alfaro) debatiéndose entre la lealtad a su hermano o al líder. Finalmente, Berger (Alberto de Mendoza), el jefe, que establece un sistema de premios y castigos humillantes a los que considera traidores o rivales, para

---

[4] Estrenada el 23 de octubre de 1958, ganando el premio instaurado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la República Argentina, a la mejor película en el año 1958, el Premio a mejor película de habla hispana en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, y en el Festival de Santa Margherita Ligure (Italia)

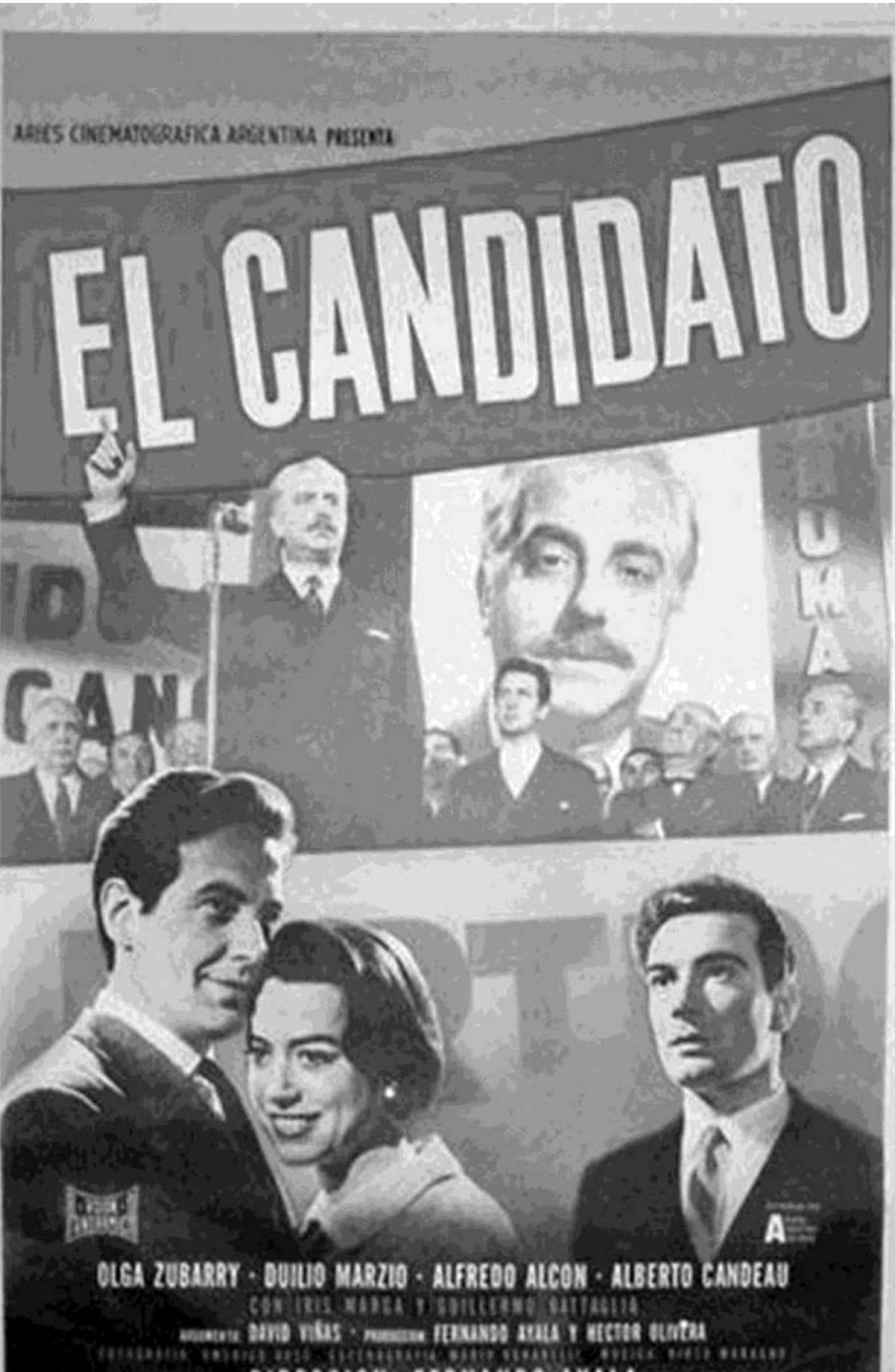
[5] La publicación de este cuento, tiene una historia al menos accidentada, ya que si bien era intención de su autor publicarlo en un libro de relatos en 1959, que denominaría *Paso a los héroes y otros cuentos de la época absurda*, junto a una veintena más de cuentos de los que solo cinco o seis habían sido publicados (incluido El *Jefe*) en algunas reconocidas revistas literarias de la época como *Lyra*, *Contorno, Ficción* o *Fichero,* la edición se fue postergando, llegando finalmente a la cancelación del proyecto, por eso se sostiene que es un libro imposible de conseguir, cuando, como sostiene Claudia Gilman, este libro nunca llegó a editarse. Sin embargo, *algunas de esas piezas fueron finalmente reunidas* en otro de los libros de Viñas, *Las malas costumbres (1963)*.

[6] Película dirigida por Mario Soffici, basada en la novela homónima de Marco Denevi, estrenada el 6 de marzo de 1958, protagonizada por Juan Verdaguer, Susana Campos y María Luisa Robledo.



---

[7] José Gobello explica que "compadrito se llamaba al joven de condición social modesta que habitaba en las orillas de la ciudad... algo así como un gaucho que hubiera desensillado". El compadrito está asociado al tango porque fue uno de los protagonistas de la creación del género, junto a las comunidades afro-rioplatenses. Despectivamente y determinado por el prejuicio social, el término pasó al lenguaje cotidiano para designar al hombre provocador, jactancioso y pendenciero.



ARIES CINEMATOGRAFICA ARGENTINA PRESENTA

EL CANDIDATO

OLGA ZUBARRY · DUILIO MARZIO · ALFREDO ALCON · ALBERTO CANDEAU

CON IRIS MARGA Y GUILLERMO BATTAGLIA

ARGUMENTO: DAVID VIÑAS · PRODUCCION: FERNANDO AYALA Y HECTOR OLIVERA

DIRECCION: FERNANDO AYALA

mantener la subordinación de los integrantes de su banda para cumplir sus deseos, Frío y distante, pero a su vez también un cobarde que huye cuando las circunstancias lo apremian y comprometen, intentando acusar, para salvarse, al más incondicional de sus compañeros.

Sobre el filme mucho se ha escrito, asociando la traición del jefe como una alegoría del peronismo, y de Perón y su manejo de las masas y el abandono a sus seguidores al partir al exilio tras el golpe del 55. Para otros, muestra otro de los grandes temas recurrentes en la filmografía de Aries: la oposición entre civilización y barbarie. Mucho se ha escrito sobre esta película, en especial sobre el análisis del poder, y los miedos, así como sobre las razones que mueven a ciertos hombres a subordinarse a un líder; y la necesidad de asumir la responsabilidad de los actos propios y sus consecuencias.

La musicalización, estuvo a cargo de Lalo Schifrin, y su *leit-motiv*, fue adoptado a través de los años como identificador de la productora, acompañando al logo de Aries en todos los créditos de apertura de sus películas desde mediados de los años 60.

Si bien este comienzo de la productora fue auspicioso, en pocos años, se encontraron con una sucesión *"de buenas películas y malos negocios*" con una sucesión de películas dirigidas por Fernando Ayala y producidas por Olivera con excelentes críticas pero malos resultados financieros. Entre ellos, otra película fuertemente testimonial: *El Candidato* (1959), protagonizada por Olga Zubarry, Duilio Marzio y Alfredo Alcón, nuevamente con la colaboración de Viñas en el guion, en el que un político renuncia a su banca por razones éticas y vuelve al ruedo para competir, impulsado por su hijo. Los manejos turbios que lleva adelante el joven ponen en tela de juicio la candidatura del padre y contribuyen al triunfo de su oponente. En ella se presenta una fuerte crítica a la sociedad y a una clase política decadente, que se repetiría en muchas de las películas del autor. En 1960, *Sábado a la Noche, cine*, una comedia costumbrista sobre las actitudes de la gente antes de ir al cine. Protagonizada por Gilda Lousek, Luis Tasca y Aída Luz, se caracterizó una vez más por la prolija forma de contar de Ayala.

El siguiente emprendimiento de la productora fue *A puerta cerrada* (1962), basada en la obra teatral de Jean Paul Sartre, *Huis Clos (No exit)* y cuya filmación se caracterizó por la realización de dos versiones, una en inglés, dirigida por Ted Danielewsky, supervisado por Ayala, con guion de George Tabori y protagonizada por el elenco de la compañía del American Repertory Theatre: Viveca Lindfors, Rita Gam, Morgan Sterne, Ben Piazza y Susana Mayo, que se presentó en el Festival Internacional de Cine de Berlín en 1962, donde las protagonistas femeninas obtuvieron el Oso de Plata por su actuación. Sin embargo, la película tuvo numerosas dificultades durante su postproducción[8]. La versión en español fue dirigida por Pedro Escudero, también supervisado por Ayala, y protagonizada por Duilio Marzio, Inda Ledesma y María Aurelia Bisutti, y pasó sin pena ni gloria por los cines, acrecentando las deudas de Aries.

Luego de esta fallida iniciativa en lo económico, Ayala dirige una de sus grandes obras: *Paula Cautiva* (1963), basado en el cuento de Beatriz Guido "*La Representación*", donde se retrata una vez más la sociedad decadente y el universo político de esos días, con el registro de las luchas entre "azules" y "colorados"[9] ocurridas en las calles porteñas durante los años 1962-1963, dejando al desnudo una vez más algunos de los males endémicos del país: el engaño, la especulación, la necesidad de tener un contacto político para poder destrabar un trámite, que quedan plasmados en muchas de las películas de Aries, como en este caso, a través de la historia de un hombre (Duilio Marzio), Sutton, que regresa al país tras 15 años en EE.UU. para firmar un contrato entre dos empresas, una norteamericana y otra argentina, encontrándose con una decadencia social aun mayor a la que recordaba, y en el medio su historia de amor junto a Paula Peña (Susana Freyre), descendiente de una estirpe patricia venida a menos, que busca sobrevivir.

---

[8] El avión que llevaba la banda de sonido (en esa época óptico) a Nueva York para su edición para la versión norteamericana, se accidenta, perdiéndose, debiendo viajar días después el propio Olivera a solucionar la cuestión. La musicalización de la versión fue realizada por Vladimir Ussachevsky, quien se desempeñaba como Director del Departamento de Musicalización de la Universidad de Columbia, a partir del sonido de una gota cayendo. Por su parte, la versión argentina fue musicalizada por Rodolfo Arizaga. Ambas versiones fílmicas a su vez, tuvieron diferentes destinos, la versión norteamericana, fue prohibida en Reino Unido por las escenas de lesbianismo, ya que en Reino Unido en esa época la homosexualidad era considerada delito. Cuando están por estrenar la versión argentina en el país, se encuentran que también se estrenaría una versión de la obra en televisión. Al iniciar las acciones legales, considerando que, de acuerdo al contrato firmado por Ayala, Aries era la dueña de los derechos audiovisuales de la obra en Argentina, se encuentran con una sorpresa: el filósofo existencialista le vendía los derechos a todo el mundo, sin respetar la exclusividad.

[9] Se refiere al enfrentamiento de dos facciones de las Fuerzas Armadas Argentinas en los que se dirimía el papel de los militares dentro de la política argentina. Si bien ambos bandos compartían la alineación

El filme siguiente de la productora fue, *Primero yo* (1963), también dirigido por Fernando Ayala con guion de Luis Pico Estrada según argumento original de Héctor Olivera, en el que narra la historia de un playboy competitivo, maduro y machista, Juanjo, interpretado por Alberto de Mendoza, cuya prepotencia lo lleva a competir incluso con su joven y tímido hijo, interpretado por Ricardo Areco, con quien mantiene una relación conflictiva. El padre en su afán llega a forzar sexualmente a la novia del joven, interpretada por Marilina Ross. Los tres acompañados por Susana Freyre en el papel de la pareja de Juanjo. Debido a sus escenas escabrosas, la película sufrió una denuncia por obscenidad ante la justicia, de la que fue sobreseída en 1964.

Ese mismo año se estrena *Con Gusto a Rabia,* con guion nuevamente de Luis Pico Estrada, en colaboración con el propio Ayala, junto a Carlos Itzcovich y Jorgelina Aráoz y protagonizada por Mirtha Legrand y Alfredo Alcón, en una fuerte crítica a la juventud de las agrupaciones neonazis argentinas, en la que narra el romance de una señora burguesa que se involucra con un joven estudiante de medicina que asalta un hospital, recordando el asalto al Policlínico Bancario ocurrido en 1963 por parte del Grupo Tacuara[10].

---

de Argentina con los Estados Unidos de Norteamérica en la Guerra Fría y una posición fuertemente anticomunista, Uno de los puntos de desacuerdo, era el tratamiento del peronismo y cual debía ser el rol de las FF.AA. Los Azules, consideraban que estas últimas debía tener un alto grado de autonomía con una estricta cadena de mandos, y proponían una integración limitada del peronismo a la vida política argentina. Los Colorados en cambio, equiparaban al peronismo con el comunismo, considerando que ambos debían ser erradicados completamente, considerando una mayor politización de los militares y un funcionamiento deliberativo, combatiendo con participación de comandos civiles en diferentes unidades militares llegando a la ciudad de Buenos Aires. Los triunfadores de estos enfrentamientos fueron los azules, encabezados por el General Juan Carlos Onganía, quien asumiría en el año 1966 la presidencia de la Nación, tras un golpe de estado contra el presidente Arturo Illia.

[10] El movimiento Nacionalista Tacuara fue una organización política de la ultraderecha argentina que actuó entre 1957 y 1966 utilizando el terrorismo, de hecho, durante el año 1963 realizaron más de cuarenta y tres actos terroristas, muchos de ellos contra la comunidad judía o el asalto al Policlínico Bancario. La organización estaba vinculada a los sectores más conservadores del peronismo, defendía

El siguiente emprendimiento fue una comedia satírica, *Las locas del conventillo (María y la otra)* estrenada en 1965, coproducida con España, con guion de Gius, un exitoso humorista de la época y protagonizado por Analía Gadé, Alberto de Mendoza, Concha Velasco y Vicente Parra, que cuenta la historia de dos mujeres inmigrantes, una de ellas se casa con un lechero y la otra se involucra con un matón.

Esta etapa se caracterizó por películas de calidad, con muy buena crítica pero que no fueron acompañadas por el público, llevando a la productora a una crisis económica que obliga a rodar un producto de impacto en los espectadores. Así, la productora inicia el rodaje de *Hotel Alojamiento* (1965), con dirección de Fernando Ayala, incursionando en un género que hasta ese momento no había trabajado: la comedia picaresca, con una gran repercusión que salvó largamente las finanzas de la sociedad en 1966, hasta otras crisis futuras. Con guion de Gius sobre un argumento de Horacio de Dios, estuvo protagonizada entre otros por Olinda Bozán, Augusto Codecá, Tono y Gogó Andreu, Gilda Lousek, Atilio Marinelli, Pepe Soriano, Jorge Barreiro, Emilio Alfaro, Julia Von Grolmann y Jorge Salcedo, el filme podría encuadrarse en un subgénero de películas de hoteles, dentro de las comedias picarescas, que se suma a otras estrenadas en la época por otras productoras: *La cigarra no es un bicho* (1962 Daniel Tinayre); *La cigarra está que arde* (1967, Lucas Demare) o *Villa Cariño* (1967, Julio Saraceni). Que se refiere a los hoteles por hora para parejas.

Ayala continuaba filmando comedias costumbristas protagonizadas por Luis Sandrini, todas ellas fieles a lo que en se conoce como "*estilo Sandrini*"[11], *Cuando los hombres hablan de las mujeres* (1967), *En mi casa mando yo* (1967) y la zaga del Profesor, con tres entregas: *El profesor hippie* (1969), *El profesor patagónico* (1970) y *El profesor tirabombas* (1972), con las andanzas del Profesor Horacio Montesano (Luis Sandrini) y los problemas que ocasionaba la defensa de sus alumnos, rotando el elenco en las tres películas, con la excepción de un par de actores de reparto, uno de ellos, Homero Cárpena, que en cada una de las películas interpreta diferentes papeles, representando a "los villanos" de la zaga, los hermanos Salvatierra, profesores con los que Montesano choca por su férreo manejo de la disciplina, su autoritarismo, y la falta de flexibilidad y

---

ideas nacionalistas, católicas, fascistas, anticomunistas y antisemitas a partir de las ideas del sacerdote Julio Meinvielle y el sociólogo francés Jacques de Mahieu.

[11] El actor se definía como un cómico sentimental, y la estructura típica de sus personajes así lo demostraba, ya que, en ellos, tras una cierta tartamudez, mezclaba el humor con lo sentimental, manteniendo una dosis de ingenuidad que llevaba a que por lo general fueran tomados de punto por los villanos de la historia, logrando demostrar finalmente su inocencia.

empatía hacia los alumnos y un tercer personaje, que aparece en la primera película y en la última: el Profesor Francisco – Pancho - Dalessandro en el primer filme, pero que cambia su apellido misteriosamente en el último de la trilogía por Varela, interpretado por Roberto Escalada.

Estos filmes se alternan con otros como *La Fiaca* (1968) y *La Guita* (1970) ambas sobre las obras teatrales de Ricardo Talesnik, quien participó en los guiones, y protagonizadas por Norman Briski acompañado por Norma Aleandro en la primera que tuvo un gran impacto de crítica y público, y por Luis Sandrini y Luis Brandoni en la segunda y en 1971 La gran ruta, enmarcado en el género de los hoteles alojamientos, con numerosos gags y protagonizada por Luis Brandoni, Juan Carlos Dual y Mimí Pons entre otros.

Entre crisis económicas y estrategias para sobrevivir

Es a principios de los años 70 del pasado siglo en que se incorpora a Aries Producciones, Luis Repetto, el sobrino de Eduardo Bedoya, cofundador de Baires Producciones, y que figura como coproductor junto a Ayala y Olivera, que a su vez codirigen las películas musicales de corte folclórico que realizaron en los años setenta del pasado siglo.

Estas películas fueron tres y estuvieron codirigidas por Ayala junto a Héctor Oivera, *Argentinísima I* (1971) y *Argentinísima II* (1973) que se caracterizan por su filmación en exteriores, mostrando paisajes de las diferentes regiones de Argentina, realizando un recorrido por los diferentes ritmos folklóricos junto a los artistas más reconocidos: Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Ramona Galarza, Eduardo Falú, los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los de Suquía, Los Cantores de Quilla Huasi, El ballet de El Chúcaro y Norma Viola, Astor Piazzolla, Nélida Lobato, entre otros, sin otros recursos argumentales. A esta serie, se suma una tercer película de 1976, *El canto cuenta su historia*, que a diferencia de las dos anteriores, rescata filmes de archivo y reconstrucciones de época, mostrando en casi dos horas, la historia de la música popular argentina, tanto a viejas glorias del tango y el folklore como Angel Villondo, Azucena Maizani, Ignacio Corsini, o Antonio Tormo, como los nuevos valores (Amelita Baltar, Leda Valladares o Buenos Aires 9), intentando, realizar un homenaje a las empresas pioneras del cine argentino, de las que consideran a Aries como heredera directa, intención que se explicita en los créditos de la película.

Esta serie, permitiría evadir sin inconvenientes los causales de censura de la ley vigente, sin embargo, la Productora se topó con algunos inconvenientes: la prohibición de exhibición de *Argentinísima I* en territorio boliviano, ya que sus autoridades consideraban que tenía secuencias con temas folklóricos bolivianos que se intentaban hacer pasar como argentinos, olvidando la continuidad geográfica-cultural a ambos lados de la frontera, o la ausencia de Mercedes Sosa debido a presiones y amenazas de las autoridades en *El canto cuenta su historia*.

A estas películas deben sumarse otras, en las que nuestros protagonistas se alternan en la dirección y la producción, con un sistema de trabajo en el que cada proyecto era discutido, debiendo ser defendido por el responsable de la idea resistiendo las críticas y rechazos del otro hasta convencerlo de su viabilidad.

En 1971 Ayala filma *Argentino hasta la muerte*, con una temática sobre algunas cuestiones históricas tratadas en otros filmes de la productora, como las Argentinísimas o en las películas de Sandrini, con una crítica a la llamada historia oficial, personificada por Bartolomé Mitre y una tibia reivindicación de los caudillos de la llamada Confederación Argentina y la Guerra del Paraguay.

Es en el año 1972 en que Ayala deja por un tiempo la dirección centrándose en la producción, con coproducciones con Repetto y Nicolás Carreras, y en películas como *Rock hasta que se ponga el sol*, de Anibal Uset, un documental sobre uno de los festivales de rock más importantes de Buenos Aires, la tercera edición del B.A.Rock[12] realizado en el Estadio del Club de Fútbol Argentino Juniors.

1974 es un año clave para la productora, por una parte, Ayala filma *Triángulo de cuatro*, con guion de María Luisa Bemberg, una historia de infidelidades dentro de parejas de una clase acomodada, mostrando en su modo de contar el grado de pericia y esteticismo del director.

---

[12] Los festivales B.A.Rock tuvieron a la fecha cinco ediciones: 1970, 1971, 1972, 1982 y 2017. Los cuatro primeros fueron organizados por el periodista Osvaldo Daniel Ripoll, quien, en febrero de 1970, publicaría el primer número de una de las revistas que marcaron un hito en la Argentina, Pelo, que fue la publicación más constante en difusión del quehacer rockero de aquel momento. Ripoll, a fines de los 60' se desempeñaba como Secretario de Redacción de la revista beatnik Pinap. En noviembre de 1969 fue participe también del primer gran festival del rock argentino, el *Festival Pinap de la Música Beat y Pop 69'*. Realizó además, el *B.A.Rock Acusticazo*, cuya grabación en vivo se convirtió en el primer unplugged de Iberoamérica, y en el que debutaron discográficamente León Gieco, Raúl Porchetto, David León y otros artistas luego considerados como "padres" del Rock Nacional. Por lo general se celebraban durante los fines de semana del mes de noviembre. La primera edición de 1970, El nombre de la primera edición Festival de la Música Progresiva de Buenos Aires, convocó un total de 30.000 personas en el Velódromo Municipal de los bosques de Palermo, y su emblema era el sol flamígero. Entre las bandas que tocaron estuvieron Los Gatos, Manal, Almendra, Vox Dei, Moris, Pajarito Zaguri, Arco Iris, Alma y vida y La Cofradía de la Flor Solar, con gran impacto político cultural.

Ayala se ocupaba durante estos años no solo de la producción de las películas de Olivera sino también de la empresa durante esta etapa, en las que producen muchas películas lucrativas del tándem humorístico conformado por Jorge Porcel y Alberto Olmedo que filmó 36 películas, "luego de una reunión con los hermanos Sofovich" Así, bajo el sello de Aries se produjeron una serie de películas de humor ramplón y vulgar aprovechando el éxito de los capos cómicos, en compañía de algunas *vedettes* o mujeres atractivas que les oficiaban de *partenaires* en el teatro de revistas o sus programas de TV, bajo la dirección de Hugo Moser, Cahen Salaberry o el propio Hugo Sofovich, de corte picarescos, parodiando en muchos casos grandes éxitos de público[13]. Este tipo de filmes permitiría generar los ingresos necesarios para realizar películas serias o de corte testimonial como *Los Médicos* estrenada en 1977, con la que Ayala vuelve a la dirección, con producción de Olivera y Repetto, y guion de Augusto Giustozzi, Olivera y el propio Ayala, con Claudio García Satur, Martha González, Carlos Estrada y Miguel Ángel Solá. Pese al fracaso comercial, debido al apoyo de la crítica, continúa con la línea testimonial, filmando en 1979 *Desde el Abismo*, con guion propio junto a Eduardo Gudiño Kieffer, basado en la novela de Teresa Gondra *Desde la séptima tiniebla* y protagonizada por Thelma Biral, interpretando a una alcohólica que le valió el premio como intérprete principal en el festival de Karlovy Vary, y al director por su trayectoria en el jurado del Festival.

Ayala dirige *Días de Ilusión*, con Luisina Brando y Andrea del Boca, basada en el cuento de Poldy Bird y guion de la escritora con Eugenio Zappietro y un año más tarde, *Abierto día y noche* (1981), nuevamente dentro del subgénero de hoteles alojamiento, con guion de Gius, sobre el argumento de Héctor Olivera y protagonizada por Juan Carlos Calabró, Nelly Beltrán, Ricardo Darín y Tincho Zabala.

---

[13] Entre ellas caben mencionarse: *Los hombres solo piensan en eso* y *El Gordo de América* (ambas de1976, y dirigidas por Cahen Salaberry), *Basta de mujeres* y *El gordo Catástrofe (*ambas de 1977 y de Hugo Moser*), Las turistas quieren guerra* (1977, Cahen Salaberry)*; Mi mujer no es mi señora* y *Fotógrafo de Señoras* (ambas de Hugo Moser, 1978)*; Expertos en Pinchazos, El rey de los Exhortos* y *Custodio de señoras* (Hugo Sofovich, 1979) *A los cirujanos se les va la mano, Así no hay cama que aguante, Departamento Compartido* (Hugo Sofovich, 1980) y *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (Hugo Moser, 1980)*; Las mujeres son cosas de guapos, Amante para Dos, Te rompo el Rating* (1981, Hugo Sofovich) *Abierto día y Noche* (Fernando Ayala, 1981)*; Un terceto peculiar* (Hugo Moser, 1982), *Los Fierecillos Indomables* (Enrique Carreras, 1982) y en 1983, su secuela, *Los Fierecillos se divierten* y *Los Extraterrestres* ambas dirigidas por Enrique Carreras.

Fin de la dictadura, e inicio del período democrático.

Tras la guerra de Malvinas, Aries presenta lo que podrían considerarse como dos frentes, por una parte, comienza a hacer coproducciones con Robert Corman (New Word Pictures, luego New Horizons Pictures Corp) y por la otra, continúa filmando, y 1982 es el año de uno de los grandes éxitos de Ayala tanto de público como de crítica: *Plata Dulce*, con guion de Oscar Viale y Jorge Goldenberg, sobre idea de Héctor Olivera. La película, de corte testimonial refleja los años en los que se instauró en el país la especulación financiera y el "deme dos" que hizo famosos a los argentinos que viajaban al exterior y derivó en una grave crisis económica social y financiera, que se instauró en el país desde la etapa de la Dictadura. Situando la historia en el año 1978, amalgama equilibradamente el testimonio con la tragicomedia y la sátira costumbrista, En ese contexto histórico a sus personajes protagónicos**:** Carlos Teodoro Bonifatti (Federico Luppi) y Ruben Molinuevo (Julio De Grazia), concuñados y socios en una pequeña fábrica de botiquines, *Las Hermanas.* Molinuevo representa al hombre simple, honesto, que se resiste al cambio. Bonifatti, en cambio, opta por la *"nueva Argentina",* marcando el contrapunto entre la familia del novísimo rico, que de la noche a la mañana pasa del barrio a la casa con piscina, y la familia del trabajador que queda prácticamente en la calle, con un desenlace inesperado. *Al* año siguiente, sigue en la misma línea, filma *El arreglo* con guion de Roberto Cossa y Carlos Somigliana, que muestra el gran deporte nacional, la "*coima*"[14]. A partir de la historia de un pintor de paredes, Luis Bellomo (Federico Luppi) que se niega a pagar un soborno a un funcionario municipal para conecten el agua corriente a su domicilio.

Estas películas se realizaron en las postrimerías de la dictadura militar, luego de la derrota de la Guerra de Malvinas, debiendo resaltarse el compromiso de los cineastas al tocar temas llamados "serios" y "testimoniales" con una mirada crítica y comprometida. A su vez, es destacable la línea que diferencia a Aries de otras productoras, ya que en ningún momento hizo una apología de la dictadura, manteniendo ciertos temas como historias costumbristas o juveniles salpicadas de números musicales como la zaga de las cinco películas producidas por Aries a partir del éxito de *Los éxitos del amor*[15] (Fernando Siro, 1979)

---

[14] Forma que en el argot porteño se llama al soborno o cohecho para lograr un determinado favor o agilizar un trámite.

Ya en la etapa democrática a partir de 1983, Ayala continúa en la línea de películas testimoniales, esta vez con una historia basada en un hecho real, que conmocionó a la opinión pública en su momento, el asesinato de un matrimonio de empresarios a mano de sus hijos, *Pasajeros de una pesadilla* (1984)[16] con guion de Jorge Goldenberg, inspirado en el libro "*Yo, Pablo Schoklender*" escrito en la cárcel de Villa Devoto. En 1986, continuando con esta línea de "testimoniales" dirige *Sobredosis* con Federico Luppi y Dora Baret, con guion de Oscar Viale, en la que se cuenta la historia del hijo (Gabriel Lenn) de un matrimonio separado, que se inicia en las drogas incitado por una joven (Noemí Frenkel).

En 1987, Ayala filma *"El año del conejo"*, retomando la crítica a ciertos males argentinos como la corrupción, el acomodo o el engaño en una sátira sobre el mundo financiero ante la crisis de la mediana edad de un gerente de banco, con la elegancia y equilibrio con algunos brochazos de humor, típicos de su estilo, protagonizada por Federico Luppi, Luisina Brando, Gerardo Romano, Ulises Dumont, Katja Aleman, y guion de Oscar Viale, a partir de un argumento original de Héctor Olivera y en 1991, la que sería su última película, *Dios los cría* con guion propio con Ricardo Talesnik que cuenta la historia de Ángel, un homosexual que vive con su madre, y la relación que establece con una prostituta y su hijo, con los que intenta formar una familia no tradicional al ofrecerle vivir con él, protagonizada por Hugo Soto y Soledad Silveyra.

En 1994, Fernando Ayala sufrió un accidente cardiovascular del que no logro reponerse totalmente, y si bien esto lo convirtió en un austero charlista, su físico, minado por la enfermedad, se fue deteriorando hasta el 11 de septiembre de 1997, en que dijo basta, dejándonos en ese día del maestro, él, que fue un gran maestro para tantos directores, actores y técnicos, dejándonos un dibujo crítico y satírico de nuestro país.

---

[15] A la ya mencionada *Los éxitos del amor, deben sumarse La Carpa del amor* (Julio Porter - 1979), *La Playa del amor* (Adolfo Aristarain – 1980), *La discoteca del amor* (Adolfo Aristarain – 1980) y *Las vacaciones del amor* (Fernando Siro – 1981), todas ellas con jóvenes actores en ascenso y cantantes consagrados.

[16] Protagonizada por Alicia Bruzzo y Federico Luppi, narra la historia que llevó al parricidio de los hermanos Sergio y Pablo Schoklender, la noche del 29 de mayo de 1981. Según su abogado defensor, los jóvenes habían sido abusados desde pequeños, y consideraba que en realidad la muerte del matrimonio se debía a cuestiones de tráfico de armas, aunque el hijo reconoce que fue a causa de una discusión de los jóvenes con su madre, y posteriormente decidieron asesinar al padre.

FILMOGRAFIA

Como director:

Dios los cría (1991) también Coguionista

El año del Conejo (1987)

Sobredosis (1986) También Coproductor

Pasajeros de una pesadilla (1984) También Coproductor

El arreglo (1983)

Plata Dulce (1982)

Días de ilusión (1981) También Coproductor

Desde el abismo (1980) también Coguionista y coproductor

Los médicos (1978) también Coguionista y coproductor

El canto cuenta su historia (1976) codirección con Héctor Olivera y coproducción

Triángulo de cuatro (1975) También Coproductor

Argentinisima II (1973) codirección con Héctor Olivera y coproductor

Argentinísima (1972) codirección con Héctor Olivera y coproductor

El Profesor Tirabombas (1972) También Coproductor

Argentino hasta la muerte (1971) también Coguionista y coproductor

La gran ruta (1971) También Coproductor

La guita (1970) También Coproductor

El profesor patagónico (1970) También Coproductor

La fiaca (1969) también Coguionista

El profesor hippie (1969) También Coproductor

En mi casa mando yo (1968) También Coproductor

Cuando los hombres hablan de las mujeres (1967) También Coproductor

Las locas del conventillo (María y la otra) (1966)

Hotel Alojamiento (1966) También Coproductor

Con gusto a rabia (1965) también Coguionista y coproductor

Viaje de una noche de verano (1965) codirección con Rubén Cavallotti, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, René Mugica y Carlos Rinaldi.

Primero yo (1964) También Coproductor

La industria del matrimonio (1964) Episodio: *Romántico*

Paula Cautiva (1963) también Coguionista y coproductor

Sábado a la noche Cine (1960) también Coguionista y coproductor

El candidato (1959) también Coguionista y coproductor

El jefe (1958) también Coguionista y coproductor
Una viuda difícil (1957)
Los tallos amargos (1956)
Ayer fue primavera (1955)
Vuelo 300 (1950) Cortometraje
El trasandino del norte (1949) Mediometraje

Asistente de dirección
Más fuerte que el amor (1955)
Dock Sud (1953)
La voz de mi ciudad (1953)
Sala de Guardia (1952)
La melodía Perdida (1952)
Piantadino (1950)
Esperanza (1949)
El barco sale a las diez (1948)
Milagro de amor (1946)
Cristina (1946)
Deshojando margaritas (1946)
Allá en el setenta y tantos (1945)
Mi novia es un fantasma (1944)
El espejo (1943)
La guerra la gano yo (1943)
El viaje (1942)

Coguionista
El Muerto (1975) también Coproductor
La Patagonia Rebelde (1974) y Coproductor

Actor
La Nona (1979) también Coproductor

Director Supervisor
Huis Clos (A puerta Cerrada) (1962) También coproductor
No Exit (A puerta Cerrada) (1962) También coproductor

Productor

El caso María Soledad (1993)

La noche de los lápices (1986)

La muerte blanca (1985)

No habrá más penas ni olvido (1983)

El arreglo (1983)

Buenos Aires Rock (1983)

Plata Dulce (1982)

Los viernes de la eternidad (1981)

Las vacaciones del amor (1981)

La discoteca del amor (1980)

La carpa del amor (1979)

La playa del amor (1979)

Los éxitos del amor (1979)

Hasta que se ponga el sol (1973)

Los neuróticos (1971)

Psexoanálisis (1968)

BIBLIOGRAFIA

La Nación (1997) Ayala dejó un enorme legado. Diario La Nación Sección Espectáculos, Bs.As. 13 de septiembre 1997

--------- (2001) Olivera. En busca de recuperar el tiempo perdido. Entrevista publicada en Buenos Aires, Sección Espectáculos el 2 de mayo de 2001.

La Prensa (2007) Recordando el cine de Fernando Ayala. Bs.As, 11 de septiembre de 2007

Landini, Carlos, (1997) Héctor Olivera Centro Editor de América Latina

Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra (2001). Un diccionario de films argentinos (1930-1995). Buenos Aires, Editorial Corregidor. p. 544. ISBN 950-05-0896-6.

Leopoldo Torre Nilsson: las casas de la violencia

Por Mónica Satarain*

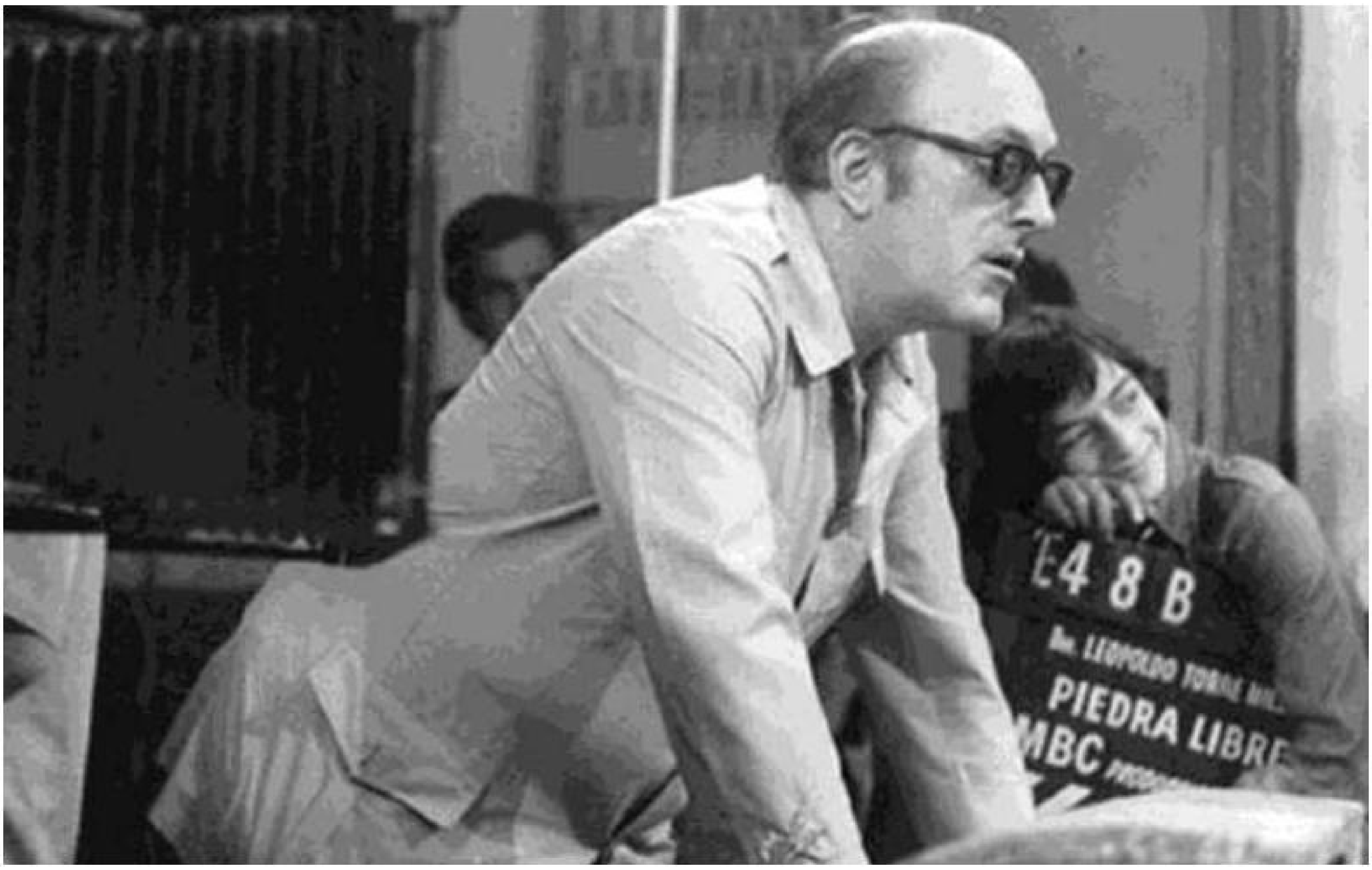
> ***"La violencia es un asunto político por excelencia, concierne a la comunidad en su conjunto"***
>
> ***Olivier Mongin***

La obra de Leopoldo Torre Nilsson el primer moderno del cine argentino impactó desde un principio, aunque resultó difícil de asimilar la sordidez de algunas de sus historias y el imaginario que las representaba con violencias de todo tipo. Fue un director formado plenamente en el cine de estudios donde era el asistente de dirección de su padre Leopoldo Torres Ríos, un gran nombre de la industria que entre 1923 y 1959 filmó una película por año, su estilo se alejaba del estereotipo industrial y buscaba siempre perspectivas intimistas y personales. Fue el primer maestro de Leopoldo y quien le enseñó el oficio, lo incorporó a los rodajes siendo un adolescente de pantalones cortos, cuando tiene 30 años logra filmar su ópera prima *Días de Odio*[1] (1954), basada en un cuento de Jorge Luis Borges, en ella y por primera vez en el cine argentino hay una violación y un asesinato por venganza tramados por la protagonista, Emma logra eludir el castigo de la justicia alegando defensa propia. Así, el director que escribió el guion con el mismo Borges inaugura una tensa relación con la censura que lo llevó -hasta el fin de sus días- a librar legendarias batallas judiciales y mediáticas para defender su obra.

Desde el período silente y durante medio siglo las imágenes de violencia admitidas por el público estaban en el cine de acción en todas sus variantes, el cine de género ha sido el responsable de instaurar la normativa de la industria, en todas ellas el rasgo en común tenía que ver con la encarnación de la violencia en sujetos o grupos que accionaban dentro de límites establecidos por acuerdo. El curso del siglo veinte se ve desgarrado por la segunda guerra mundial y ya nada será lo mismo, después de la muerte de millones de personas y del holocausto que horrorizó a la humanidad cambiará radicalmente el estatuto de la representación. La violencia ya no se justifica por la lucha del bien contra el mal, la causalidad no debe resolver situaciones, comienza el cine moderno, los nuevos cines independientes y allí la única ley también puede ser el mal, el mundo puede girar a su merced y todos podemos ser víctimas de algún tipo de violencia. Hay numerosos estudios sobre la representación de la violencia en las pantallas, Olivier Mongin[2] fue el primero que reflexionó en forma sistemática y propuso una clasificación desde perspectivas interdisciplinarias cruzadas. Cuando los cines modernos irrumpen, ya no pesa la estrella, ni el estudio, ni el productor, tampoco se priorizan las formas narrativas clásicas. Es el momento del cine de autor, aparece un nuevo paradigma internacional que necesita espectadores no solo público. En este marco se desarrolla la obra de Leopoldo Torre Nilsson al que reconocemos como nuestro primer moderno nacional y un adelantado no reconocido a nivel mundial, porque cuando la nueva ola francesa se consagra con *Los 400 golpes* (1959) de F. Truffaut, hace ya cinco años de su opera prima Emma Zunz (1954) que desarticuló el modelo de representación clásico y en 1957 había estrenado *La casa del ángel* (1956) por la que fue nominado a la palma de oro en el Festival de Cannes de ese año, algo que la historia del cine moderno ha soslayado.

---

[1] **Días de Odio*, film de 1953, dirigido por Leopoldo Torre Nilsson, basado en el cuento "Ema Zunz" de Jorge Luis Borges



---

[2] Mongin,Olivier "Violencia y Cine Contemporáneo", edit. Paidós, Barcelona, 1999, Pag.16, Introducción.

El director, la escritora y las casas de la violencia

De los treinta filmes realizados por el director entre 1949 y1975 tomamos un corpus de cinco filmes de la dupla autoral que conforma con su mujer la escritora argentina Beatriz Guido, conformaron una pareja clave del arte latinoamericano y argentino por la originalidad de las formas expresivas de su obra conjunta. Nuestra selección es arbitraria pero coherente con las poéticas de ambos, la violencia se sucede en diferentes registros y somete a los personajes a situaciones de profundo conflicto que nunca se resuelven de acuerdo a los estándares representacionales esperados Prevalecen espacios que podrían constituir un género aparte en su obra, construcciones reales o articuladas por la instancia narrativa en las que transcurren los relatos de Torre Nilsson y toman cuerpo los personajes de las novelas o los cuentos de Beatriz Guido. Estos filmes se abren para un investigador como un misterio signado por algunas figuraciones recurrentes como *las casas*, espacios siempre densos donde circulan algunos temas nodales: poder, linajes, pasiones, prejuicios, hipocresía, orgullo de clase. Los personajes transitan en sus interiores situaciones extremas donde hallamos violencias perpetuadas, pensiones siniestras, caudillos despiadados, misterios que ocultan crímenes e incluso novias desaparecidas. En este recorrido la casa será un personaje más de la trama, su presencia se impone en el relato[3] sus muros se elevan empequeñeciendo a los personajes que viven en su interior, vibran y en ellas se respira una violencia subterránea que sube desde los cimientos hasta los altillos, impregnándolo todo de un clima enrarecido, muchas veces asfixiante para quienes las ocupan. Empecemos por el barrio de Belgrano...

La violencia perpetuada (*La Casa del Ángel)*

La casa que habita Ana[4] Castro esta coronada por la imagen de un ángel en el frente. Ella lo puede ver desde el balcón de su cuarto en la vieja casona familiar del barrio de Belgrano. Los vecinos la conocen como la casa de los duelos, una mansión que pertenece al Dr. Castro, un respetado hombre de la política, muy visitado por sus correligionarios,

---

[3] Consideramos la conceptualización de Aumont-Marie-Bergala, en "Estética del Cine",Edit. Paidós, Barcelona 2da. Edic. Ampliada,1996.

[4] Los protagonistas de los films del autor (basados en la mayoría de los casos en los personajes de ficción creados por la literatura de Beatriz Guido) generalmente llevan nombres que comienzan con la letra "A": Ana, Albertina, Adolfo o Amalia, entre otros.

que no dudan en saldar sus deudas de honor como caballeros -batiéndose a duelo de pistolas-, en el parque de la casa cercano a las barrancas de Belgrano, estos duelos se acuerdan para saldar deudas de honor o conflictos entre caballeros, aunque están prohibidos por ley, el dueño de casa oficia de padrino de uno de los contendientes. En la familia las niñas son criadas en un estricto puritanismo y absoluta observancia religiosa, la represión de los sentimientos y de cualquier conducta indecorosa es impuesta por el padre, viven celosamente vigiladas por una madre intransigente y una nana siniestra que solo les hablan del pecado y de los terribles castigos a los que se exponen quienes no vivan en un estado de virtud y pureza, Ana es la menor de tres hermanas mujeres. Los créditos del filme se sobreimprimen en las primeras imágenes de la casa que nos ofrece la instancia narrativa[5], presentadas en un plano inclinado que toma el frente de la misma. Desde el comienzo, esta desestabilización del encuadre transmite una sensación de inseguridad cercana al suspenso. Se inicia el relato violentando la mirada del espectador, que se ve obligado a rearmar el plano de referencia que le ofrece la pantalla, para comprender la lógica arquitectónica de la fachada. Como muchos de los filmes del autor de este período, de corte profundamente subjetivo y representando lo que más tarde será característica excluyente de su corpus general hallamos a la puesta de cámara como uno de los rasgos de estilo que marcarán su discurso personal, otro será el manejo de la iluminación, en este caso la primera visión de la casa es en penumbras, una toma nocturna donde la luz de la luna proyecta sobre ella profusas sombras del follaje y de los árboles que rodean la propiedad. La visión es amenazante, lleva a pensar que en un lugar así puede pasar cualquier cosa. Entonces la gran reja de entrada se abre y vemos a un hombre que cruza el parque hacia la entrada principal. Después serán planos del juego de café que destella reflejos enceguecedores en brillantes acercamientos para pasar a fragmentos de un rostro de mujer que alternan *close-ups* de labios y luego de ojos aterrados, allí la banda de sonido nos ofrece el relato en off de la protagonista que inaugura el gran *flash-back*[6] que conforma casi la totalidad del filme y que nos contará desde el punto de vista de Ana su historia signada por la violencia – Elsa Daniel- una actriz descubierta por el director, encarnó el ideal de fotogenia de la época. Esta primera toma de la protagonista se corresponde en el relato con la primera toma del frente de la casa, ambas imágenes se hallan violentadas en su estructura. La casa inclinada con el rostro de la joven, fragmentado, nos ubican en la cadena de sentido del discurso donde comienza a instalarse la noción de ruptura o de algo que será irremediable. El epílogo nos regresa a una noche de viernes, en la cual, como tantas otras veces, Ana recorre el parque hacia la reja de salida de la casa. La cámara hace un paneo hacia arriba y nos devuelve la mirada del ángel que desde lo alto la ve alejarse. Este final significa y clausura solo si la enlazamos con la última secuencia donde Ana en la noche del duelo es representada con su rostro dividido por la luz que entra por la ventana cuando dirige su última mirada al ángel de su inocencia para después ir hacia Pablo, al doloroso encuentro con la violación que marcará para siempre su vida en esa casa. Entonces el director elige un montaje vertiginoso para expresar la violencia sexual, el cuadro del padre que cae y la imagen del ángel en el exterior de la casa como mudo testigo del inexorable cambio que se está operando en la protagonista. El desarrollo de la historia nos confirma lo que adelanta el relato, es la puesta en imagen del derrumbe de la inocencia de Ana en esa casa. Aunque pasen los años verá perpetuada la violencia que sufrió la noche del duelo, cada viernes deberá soportar la visita de Pablo y recordará en silencio como se convirtió en una especie de fantasma, al igual que ese hombre que la poseerá para siempre sin volver a tocarla. Como en otros filmes del autor la comunicación erótica es brutal o frustrada por circunstancias crueles. Después del conocimiento a través de la transgresión o del pecado parece inevitable perder toda esperanza de superarlo, solo puede oponerse la abstención, el letargo en el interior de la casa y así ver de modo casi ritual la violencia perpetuada, semana tras semana en un bucle de tiempo congelado.

---

[5] Desde las nuevas teorías narratológicas se prefiere el término Instancia Narrativa, para denominar a la dirección del film, esta sería la instancia que decide como se desarrolla el relato, que se diferencia de las instancias narrativas ficticias, como las delegadas en personajes.

[6] Se utiliza el término para caracterizar el salto atrás el tiempo, y constituye una de las relaciones fundamentales entre el relato y la historia, corresponde al estatuto del orden del relato.

La pensión siniestra (*La Caída)*

Albertina[7] la joven protagonista de la historia llega a la ciudad para cursar sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, sin proponérselo termina viviendo en una casa de pensión, antigua y descuidada en un piso de alto, donde es la única huésped, allí los amos del lugar son unos niños siniestros, pequeños monstruos que no dudan en dejar morir a su madre encerrada en un cuarto para que no los moleste, la mujer gravemente enferma gritará hasta la muerte pidiendo auxilio. Como sucede en estos relatos del autor, la primera imagen de la casa es una toma inclinada de la puerta de calle y la escalera que llevará a la protagonista a su ascenso al infierno, un infierno del que deberá huir no sin antes haber perdido la inocencia y haber pasado por situaciones extremas, cada vez más crueles y que naturalizan la violencia interna que se vive en la casa. Nuevamente el clima enrarecido del lugar predispone al misterio, esos niños que actúan como adultos, con dosis impensables de maldad logran envolverla en sus juegos perversos y la llevan a temer por su futuro. La habitación de la madre enferma se nos presenta como un ámbito semejante a una sala mortuoria, la luz de las velas permanentemente encendidas y las imágenes de santos que rodean el lecho de la mujer desfalleciente, se potencian con la banda de sonido por el chirrido de la tiza que la mujer utiliza para escribir en una pequeña pizarra (su único medio de comunicación), donde le suplica ayuda, Albertina en su buena fe, percibe a los niños como víctimas inocentes de una vida de miseria que se precipita con la muerte prematura del padre y se agudiza con la enfermedad crónica de la madre. A esto se suma la idea de magia y esperanza encarnada en la figura del tío ausente, cuya habitación, el único lugar acogedor de la casa, se presenta para el grupo como refugio y reencuentro de su inocencia perdida. Allí hablando de su tío y escuchando sus discos se transforman en niños normales, en criaturas desamparadas y hasta tiernas ante los ojos asombrados de la joven. La visita del pretendiente de Albertina, el abogado Andorregui (interpretado por un joven Duilio Marzio) nos presenta una de las secuencias más aterradoras del filme. En la cena horrorizan a la joven con el plato que les sirven: una polenta con pájaros muertos, que se reparten en la fuente -gracias a un plano detalle del director- como seres congelados en un rictus de dolor ante un final violento. Esto es solo una muestra de lo que son capaces de hacer los pequeños, para retener a Albertina y para espantar al hombre que la puede arrebatar. Las escenas filmadas en exteriores, como los recorridos de la joven hasta la facultad[8] sus paseos por la ciudad y las librerías de usados que frecuenta se nos ofrecen como *travellings* de seguimiento alterados por cortes que anuncian algún descubrimiento sorpresivo, en un corte directo veremos el rostro de Albertina sorprendida cuando halla a uno de los chicos como experimentado vendedor ambulante de ropa íntima de mujer y su desconcierto al escucharlo hacer bromas subidas de tono a los ocasionales compradores. Las tomas finales recogen la ansiada llegada del tío después del entierro y el alivio desconsolado de la joven que prácticamente se arroja a sus brazos sin poder sustraerse a la fantasía romántica que los niños le habían forjado respecto al hombre. La unión no se concreta por la irrupción de uno de los pequeños, ese será el momento de lucidez que le permite recapacitar y huir de la trampa en la que estaba cayendo. Solo así puede cortar los lazos perversos con la enferma familia que la había transformado en una prisionera del clima amoral encubierto de inocencia que se vivía en la casa y al que ella no podía sustraerse. La última toma nos muestra a los siniestros hermanitos mirando desde arriba al taxi que lleva a la joven lejos de allí. Reencuadrados, en la triste ventana solo atinan a decir - "Bueno, otra vez solos..."

---

[7] Se supone que la trama del film refleja elementos autobiográficos de Beatriz Guido cuando viajó a Italia para seguir estudios de filosofía y tuvo que vivir en una modesta pensión rodeada de gente muy afectada por la miseria de la posguerra europea.

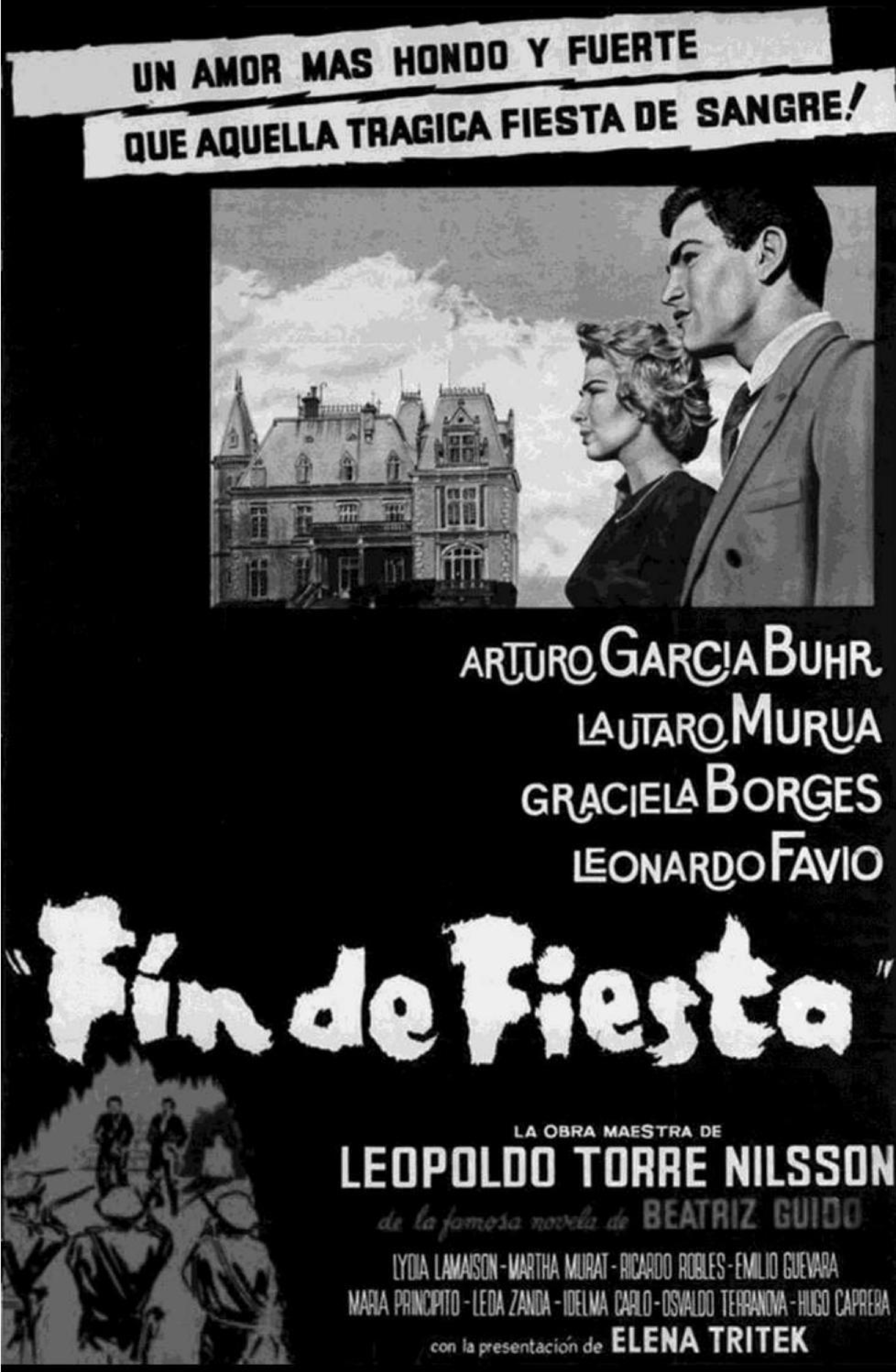
La violencia del caudillo (*Fin de Fiesta)*

El prólogo del filme nos ofrece un parque desolado y un joven caminando hacia una gran casa en la que se cumple un rito fúnebre. Es el velorio de un viejo caudillo, el joven que se nos presenta en un violento contrapicado es el nieto del muerto. Para iniciar la historia el director elige una toma del rostro de Adolfo dividido por un haz de luz, el claroscuro nuevamente en un rostro fragmentado, esta vez el recurso de la iluminación comenzará un relato signado por la escisión. Esta será la vuelta sobre los pasos que tuvo que dar el protagonista para emprender su rebelión personal contra un hombre poderoso e inflexible al que odiaba y al que estaba unido por un lazo de sangre[9]. La cómoda vida de opulencia del nieto del caudillo político se ve alterada por la toma de conciencia del adolescente acerca de la corrupción del mundo de sus mayores. Su abuelo, es un reconocido hombre

---

[8] Los exteriores del film fueron tomados en el barrio de San Cristóbal en los alrededores de la vieja facultad de filosofía y letras ubicada en Urquiza e Independencia, de ese barrio.

[9] *Fin de Fiesta* basada en la famosa novela homónima de Beatriz Guido, revisa aspectos de la política argentina de las décadas del '30 y '40. Su estreno generó manifestaciones en contra y hubo atentados en las salas que proyectaban el film.



UN AMOR MAS HONDO Y FUERTE
QUE AQUELLA TRAGICA FIESTA DE SANGRE!

ARTURO GARCIA BUHR
LAUTARO MURUA
GRACIELA BORGES
LEONARDO FAVIO

"Fin de Fiesta"

LA OBRA MAESTRA DE
LEOPOLDO TORRE NILSSON
de la famosa novela de **BEATRIZ GUIDO**

LYDIA LAMAISON - MARTHA MURAT - RICARDO ROBLES - EMILIO GUEVARA
MARIA PRINCIPITO - LEDA ZANDA - IDELMA CARLO - OSVALDO TERRANOVA - HUGO CAPRERA
con la presentación de **ELENA TRITEK**

de la política que vive del clientelismo y no duda en comprar votos con dinero o favores. El fraude electoral en el imaginario del filme es la representación más liviana del clima de corrupción que rodeaba a los caudillos de la época (alrededor de 1930/1940). Torre Nilsson no ahorra imágenes descarnadas para mostrar como torturan a los opositores, o la violencia entre facciones antagónicas incluido el asesinato político. En el derrotero que emprende el protagonista en su paso hacia la madurez, se cuentan las tardes de juegos con sus primos en los alrededores de la casona, su enamoramiento de Mariana (una prima también adolescente), hasta las escenas logradas en un reñidero de dudosa fama, donde los subordinados de su abuelo apuestan dinero en las peleas de gallos. Allí la instancia narrativa colocará una cámara incisiva que logra captar toda la violencia de la sangrienta lucha en primeros planos, veremos reflejado en los rostros de los apostadores la avidez por el triunfo de su favorito, los salvajes encuadres que se utilizan, apenas diferencian a los humanos de los animales. La actitud rebelde y cuestionadora del joven -interpretado por un adolescente Leonardo Favio- desata la ira del caudillo, que lo confina en una casa internado de jesuitas para que aprenda a disciplinarse. Los días de confinamiento y castigo se plasman en imágenes labradas en bloques compactos de luz y de sombra. Se genera un clima asfixiante a pesar de los grandes espacios austeros de las locaciones, que oprimen psicológicamente al joven. El manejo de la puesta en escena y la calidad compositiva se afirman como marcas de estilo del director, nadie maneja un expresionismo del ambiente como este director. En el discurso se alternan los espacios en que circulan quienes detentan el poder -sea político, económico o religioso- y los que pertenecen al ámbito de lo popular, orillando lo marginal. Frecuentar esos lugares supone una subversión de las reglas para cualquier joven acomodado que decida transitarlos, además de simbolizar contextos de metamorfosis existencial. Como en muchos de los guiones filmados por este director, la antinomia jóvenes-viejos se estigmatiza como una oposición de características violentas y dolorosas, donde los personajes incontaminados terminan evolucionando hacia una madurez conflictiva con huellas imborrables de la corrupción y la hipocresía que deben enfrentar para acceder al conocimiento, para poder crecer. La última secuencia transcurre nuevamente en la casa del caudillo y relata el fin de Braseras y el derrumbe de su reino, con los jóvenes como testigos privilegiados. La llegada de la muerte del caudillo es tomada con una cámara baja y en un primer plano inclinado sobre el lecho del anciano, es el momento en que Gonzalo le revela a Adolfo la verdad no imaginada, en realidad es un hijo bastardo del viejo. Después será el sepelio contado en unos pocos planos generales y el epílogo con Adolfo en el interior de la casa que nos regresa del flash-back inicial. La figura de Mariana se recorta en el umbral de la puerta y lo interroga acerca de qué hace ahí, a lo que Adolfo contesta que solo quería ver cómo era la casa sin él. Después un leve contrapicado nos muestra a la pareja saliendo al parque donde un viento feroz levanta polvo del suelo y textura la imagen mientras hace volar un afiche de campaña con el rostro de Braseras, que se engancha en la rugosa corteza de un árbol, mientras los jóvenes se alejan y se esfuman en el paisaje que rodea la casa. Este final con una animización de la naturaleza embravecida encarna el torbellino interior de los personajes, que solo pueden huir de esa casa para seguir viviendo, un final digno del autor y sus moradas siniestras.

El misterio del altillo (*La Mano en la Trampa)*

Laura Lavigne llega de vacaciones de verano a la casona familiar, que pertenece a una de las familias fundadoras del pueblo, viene del estricto internado de monjas donde es educada. La casa Lavigne está rodeada de un profuso jardín que revela por su estado que los tiempos de bonanza de la familia hace rato se esfumaron, ahora es habitada por la madre y la tía de Laura, además de un deficiente sobrino de las mujeres que está encerrado en el altillo y al que nadie puede ver, una antigua costumbre de las épocas en las que la discapacidad mental era ocultada como algo vergonzoso -con más énfasis si provenía de un hijo extramatrimonial-. El relato que nos ofrece Torre Nilsson en esta oportunidad asombra porque se mueve en varias ocasiones hacia un registro más diáfano, donde aparecen momentos a pleno sol y donde la nocturnidad de sus otros filmes parece haber quedado relegada. Sin embargo, estamos ante un eslabón de su producción que lo muestra con un manejo ya depurado de su estilo visual, que no necesita tanto de encuadres e iluminación expresionistas para conseguir sus objetivos. Aunque las escenas cruciales se sigan desarrollando de noche: como el encuentro erótico de Laura con Cristóbal, o el descubrimiento de la verdad oculta en el altillo (el escondite desde hace veinte años, de su tía Inés a quienes todos creían radicada en el extranjero por una supuesta boda con un americano), hasta la terrible muerte de la mujer causada por la impresión que le causa ver a su amante después de dos décadas mientras éste descubre su dolorosa mentira. Como decíamos, aquí el autor no necesita el amparo nocturno, ni la quietud de un cementerio para crear suspenso, la historia es de por sí aberrante y tortuosa, encierra la necesidad de cubrir un secreto y mantener las apariencias para que no salga a la luz un abandono y un desengaño que solo se soportan sosteniendo lo único que les queda, su orgullo de clase. No importa si para ello hay que enterrar una vida o mejor dicho a una mujer y por propia voluntad en vida. Esto, sin contar los ribetes siniestros de la historia de la casa, que bajo las flores del jardín termina ocultando dos cadáveres, primero el del opa fallecido veinte años atrás y luego el de Inés muerta de desesperación y ocultada por sus hermanas para sostener la mentira de su vida de casada en los Estados Unidos. La última víctima del círculo de apariencias y engaños será Laura, que terminará como amante mantenida en un departamento de la capital por el mismo hombre que arruinó a su tía. La escena final, magistralmente jugada en un fuera de campo y reflejado en un espejo, nos ofrece la triste realidad a la que se ha condenado la protagonista, ella como su tía habitará un espacio similar al del altillo donde será encerrada como amante-objeto de Cristóbal Achával (interpretado por Paco Rabal) el hombre que provocó la cadena de desgracias que signó a su familia. El cinismo de los personajes genera en el filme una sensación de hastío y decepción que circula de principio a fin. El encierro brutal al que se somete Inés para evitar el desprestigio en plena juventud, marca el estatuto hipócrita de una sociedad regida por las apariencias, la actitud fría y contundente de las hermanas que no dudan en enterrar dos cadáveres al amparo de la noche en su propio jardín, con el solo objeto de seguir sus miserables vidas sin perder la dignidad a costa de cualquier precio. Laura no duda en entregarse a un hombre mayor, no duda en buscarlo primero por venganza, luego por curiosidad, para terminar finalmente cayendo en la trampa de una manera mucho más terrible que Inés, en la clausura entiende tristemente lo que será su mañana, la imagen eterniza su presente indefinido mientras oye el ruido de la máquina de coser de su tía que oficia como réquiem y comentario final del director.

La novia desaparecida (*Piedra Libre)*

La casa de Las Amalias, es el casco de una inmensa estancia en la zona de Guerrero, en la provincia de Buenos Aires, pertenece a una dinastía de mujeres a la que sobreviven una abuela todopoderosa y su bella y desprejuiciada nieta. Amalias las dos, se enfrentarán como otras mujeres de la familia a una vida sin hombres que las gobiernen y a una existencia marcada por sus actos de soberbia. Todo en la casona se presta al desborde pasional, desde el principio se intuye que algo terrible puede pasar. La secuencia de presentación en la que se sobreimprimen los créditos, nos muestra a unos actores itinerantes quitándose un pesado maquillaje frente a un espejo astillado. La recurrencia a la idea del rostro fragmentado, a la noción de quiebre se instaura como un primer atisbo de violencia. La protagonista de la escena será la tercera en cuestión de la historia, es Eugenia, una chica que sufrirá la repentina muerte de sus padres y en su orfandad imprevista será acogida en Las Amalias como compañía y entretenimiento de la dueña de casa -Amalia grande interpretada por una magnífica Mecha Ortiz en el cierre de su carrera-. Su relación de inferioridad con Amalita proviene de una niñez compartida en el colegio de monjas y terminará con una sustitución completa de una por la otra , reaparece el tema del doble tan caro al expresionismo. La misteriosa desaparición de la joven heredera vestida de novia, está signada por el estigma de las bodas nefastas que arrastra la familia, se asocia al mito de "La novia de Módena"[10] y encerrará la clave del relato, la novia que escapa de la furia de un marido engañado y se esconde en un banco veneciano del parque, frente al lago artificial sin saber que Eugenia es testigo de la escena. Esa noche se desata un terrible temporal que acompaña la huida de Amalita escaleras abajo de la gran casa, truenos, lluvia y relámpagos preceden al desastre de habitar tierras bajas. Nuevamente la magnífica puesta en escena del director con la música de Wagner en la banda sonora sirve de marco a una secuencia memorable donde cada objeto cobra vida para anunciar la desgracia. La inundación que cubre la propiedad a raíz de la lluvia, hace imposible la búsqueda inmediata, todos creen que Amalita ha escapado hacia un destino de libertad, solo Eugenia sabe o intuye la verdad. La última secuencia leída como el manifiesto estético del director[11] nos ofrece a la joven pareja conformada por una refinada Eugenia -ya como heredera de la fortuna después de la muerte de la anciana- y por Ezequiel, quien fuera el marido de Amalita, el tiempo los ha unido y realizan un paseo aterrorizador por el majestuoso parque de la casa. Eugenia quiere cerciorarse de la verdad y obliga al joven a levantar la pesada tapa del banco que linda con el lago, es entonces cuando ve horrorizada los restos mortales de la joven desaparecida envueltos en su traje de novia, en un violento contraplano vemos como se cubre el rostro lanzando un grito desgarrador, ahí es donde Torre Nilsson nos regala la memorable toma del banco vacío y el hombre que le pregunta qué pasa, qué ha visto. A lo lejos en profundidad de campo, vemos un tul blanco, de tocado nupcial, que flota en las aguas del lago mientras en pantalla sobreimprime la palabra fin, que clausura el relato. La metáfora del desaparecido que este filme presenta en los duros años setenta, es tema para otro trabajo.

---

[10] Nos referimos a un antiguo grabado gótico que fascinaba y fue la inspiración de Beatriz Guido para recrear el tema.

[11] Fue la última escena filmada por el director, que poco después enfermó y murió en 1978.

Fue rodado entre 1975 y 1976, nos devuelve el símbolo del horror que se vivió en nuestro país de muchas maneras. Se prohibió el estreno y exhibición del filme en Argentina, eran tiempos de durísima dictadura militar. *Piedra Libre* juega en clave estética con el paradigma de la violencia y la muerte silenciosa que envolvió a la sociedad de la época, el ocultamiento, la duda, la desesperación, signaron el destino de los personajes de ficción que Torre Nilsson plasmó como una metáfora de lo real.

FILMOGRAFIA

Como director

Piedra libre (1975) también guionista

El pibe cabeza (1975) también guionista

La guerra del cerdo (1975) también guionista

Boquitas pintadas (1974) también guionista

Los siete locos (1973) también producción, guionista

La maffia (1972) también producción, guionista

Güemes, la tierra en armas (1971) también guionista

El santo de la espada (1970) también adaptador

Martin Fierro (1968) también producción, guionista

La chica del lunes (1967) también guionista

Los traidores de San Ángel (1967) también producción, guionista

El ojo que espía (1966) también producción, guionista

La terraza (1963) también guionista

Setenta veces siete (1962) también guionista

Homenaje a la hora de la siesta (1962) también guionista

Piel de verano (1961) también guionista

La mano en la trampa (1961) también producción, guionista

Un guapo del 900 (1960) también producción, guionista

Fin de fiesta (1959) también guionista

La caída (1959) también producción, guionista

El secuestrador (1958) también guionista

Los árboles de Buenos Aires (corto, 1957)

La casa del ángel (1957) también guionista

Graciela (1956)

El protegido (1956) también guionista

Para vestir santos (1955)

Días de odio (1954) también guionista

La Tigra (1953)

El hijo del crack (1953) también guionista

El crimen de Oribe (1950) también guionista

El muro (corto, 1947)

Como guionista

Fiebre amarilla (Javier Torre, 1981)

Pantalones cortos (Leopoldo Torres Ríos, 1949)

El hijo de la calle (Leopoldo Torres Ríos, 1949)

El hombre de las sorpresas (Leopoldo Torres Ríos, 1949)

*El nieto de Congreve (*Leopoldo Torres Ríos, 1949)

Romance sin palabras (Leopoldo Torres Ríos, 1948)

Pelota de trapo (Leopoldo Torres Ríos, 1948)

Santos Vega vuelve (Leopoldo Torres Ríos, 1947)

El hombre del sábado (Leopoldo Torres Ríos, 1947)

Como adaptador

Facundo, el tigre de los llanos (Miguel Paulino Tato, 1952) también supervisión de dirección

Santos Vega vuelve (Leopoldo Torres Ríos, 1947) también dirección de actores

Como autor

El derrotado (Javier Torre, 2010)

Como productor

La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro (Nicolás Sarquís, 1977)

Adiós Sui Generis (Bebe Kamin, 1976)

Y que patatin... y que patatán (Mario Sábato, 1971)

El dependiente (Leonardo Favio, 1969)

BIBLIOGRAFÍA

Aumont-Bergala-Marie-Vernet (1996) Estética del Cine, edit. Paidós. 2da. Edición.

Burch, Noel (1998): Praxis del Cine, Edit. Fundamentos, 7ma. Edic.

Couselo, Jorge Miguel (1985) Torre Nilsson por Torre Nilsson Edit. Fraterna. Buenos Aires,

Martín, Jorge Abel (1980) Los films de Leopoldo Torre Nilsson. Edit. Corregidor. Buenos Aires.

Mongin,Olivier (1999) Violencia y cine contemporáneo, Edit. Paidós.

Stam-Burgoyne-Flitterman (1999) Nuevos conceptos de la Teoría del cine edit. Paidós.

Barcelona,1999.

David José Kohon: Imágenes de la vida urbana

Por Alejandro Olivera*

David José Kohon nació el dieciocho de octubre de 1929 en Buenos Aires, ciudad que retrató en sus películas a través de una poética singular. Durante su adolescencia, comenzó a asistir al *Club Gente de Cine*, fundado por el crítico "Roland" Fustiñana en 1942. Allí pudo ver films de figuras como Eisenstein, Murnau, Duvivier, Lang y Dreyer, entre otros grandes directores que lo iniciaron en su temprana vocación por el cine. En 1949, se sumó al *Ateneo Meliés*, un grupo dedicado a la búsqueda de nuevas formas expresivas en el formato de 16 mm.

Con solo veintiún años, y habiendo dejado el colegio industrial, se animó filmar su primer cortometraje, *La flecha y el compás* (1950), al tiempo que comenzó a asistir al "Taller de Cine", un espacio de aprendizaje y realización independiente impulsado por Jorge Macario, Rinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik. Pronto, incorporó la lectura de autores que se empezaban a editar en el país: Eisenstein, Pudovkin, May y Balász fueron para Kohon escritos de consulta permanente.

Su interés por el cine venció a su timidez una tarde de caminata por el centro de la ciudad, cuando se animó a *colarse* en los estudios Río de la Plata para preguntar cómo podía entrar a trabajar en un rodaje. Aunque en ese tiempo resultaba difícil ingresar en el rubro, después de varios intentos y gracias a la convocatoria de Carmelo Staròpole, un asistente amigo, Kohon logró participar como ayudante en *Pies descalzos* (Alfredo Grassi), que finalmente se suspendió. Pero la efímera experiencia alcanzó para que lo afiliaran al Sindicato y comenzara a trabajar como pizarrero y ayudante en otras producciones: *Patrulla Norte* (Enio Echenique, 1950), *La encrucijada* (Leopoldo Torres Ríos, 1952), *Su seguro servidor* (Edgardo Togni, 1953), *El asesino está en libertad* (Alberto Du Bois, 1954), *Cuando Buenos Aires se adormece* (Carlos Pérez Cánepa, 1955), entre otras.

Por esta época comenzó a trabajar también como periodista: primero como ayudante de noticiarios y luego como redactor de artículos vinculados al espectáculo. Este oficio lo acompañó durante toda su vida, sobre todo en épocas en que filmar se hizo difícil. También comenzó a incursionar en la escritura literaria y en la dramaturgia, publicando las obras teatrales *Mal negocio* en 1955 y *Roberto y el baile* en 1956, además de varios cuentos en las revistas *Comentario* y *Ficción*. Se dedicó, además, a la crítica cinematográfica en revistas como *Gente de Cine*, *Mundo Radial*, *Mundo Argentino* y *Diario Democracia*, integrando desde ese momento la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA).

En 1958, con ayuda de Ricardo Aronovich, Kohon realizó *Buenos Aires*, un cortometraje que mostraba los contrastes sociales de la Ciudad y que fue muy bien recibido en el ambiente de la crítica y de los cineclubes. A nivel nacional, *Buenos Aires* recibió una mención del Instituto Nacional del Cine (INC) y fue premiado por la ACCA y el Festival de Cine de Mar del Plata, que realizaba ese año su primera edición. Este film también viajó a diferentes países, obteniendo premios en Italia, Austria y Australia.

Tras este primer reconocimiento, el escritor Carlos Latorre le propuso filmar un guion propio que había sido premiado con un crédito. Necesitaban conseguir financiamiento para la producción y Néstor Gaffet, que había trabajado como distribuidor y se había asociado con Leopoldo Torre Nilsson, accedió a colaborar. La película era *Prisioneros de una noche* (1960), que a pesar de recibir críticas positivas en el ámbito local y obtener tres premios en el Festival de Sestri Levante (Italia), solo se estrenó de forma posterior a su siguiente film, *Tres veces Ana* (1961). Esta última película, considerada como una de las obras clave de la llamada "Generación del 60", tuvo una recepción favorable por parte del periodismo especializado, además de un éxito relativo de público. Luego de estos primeros largos, Kohon viajó primero a Italia y luego a Israel, donde pudo mostrar sus films y evaluar nuevas oportunidades de producción. Sin embargo, al regresar, varias de las ofertas que había recibido para realizar una nueva película, no prosperaron, a causa del golpe de estado de 1962.

En 1964, Kohon volvió a rodar a partir de un guion de Latorre. El resultado fue *Así o de otra manera*, que no consiguió estrenarse y quedó rápidamente en el olvido. También en 1964, publicó *El negro círculo de la calle* (Ediciones El Maguntino), que reunía algunos de sus escritos literarios. Aquellos años fueron tiempos de incertidumbre e inestabilidad política y social. En 1966, un nuevo golpe de estado interrumpió el gobierno de Arturo Illia y comenzó una extensa dictadura. Un año antes, Kohon participó del volumen colectivo *La censura en el cine* (Ediciones de la Flor), que analizaba las múltiples caras de uno de los males del campo cultural y del cine en particular.

A lo largo de ese período, Kohon logró filmar dos películas: *Breve Cielo* (1969), a partir de un guion propio premiado por el INC y con producción independiente, y *Con alma y vida* (1970), sobre un guion de Carlos Malatesta adaptado junto a Norberto Aroldi y con producción de Alberto y Alfredo de Maio. Pese a que la primera obtuvo menciones de Argentores y la ACCA y premios en el Festival de Moscú y Barcelona, y que la segunda tuvo éxito en la taquilla, Kohon no volvió a filmar hasta 1976. Durante este tiempo, se dedicó a la docencia, al periodismo y a trabajos ocasionales en televisión y publicidad.

¿Qué es el otoño? (1976), premio Argentores al mejor guion dramático, y *El agujero en la pared* (1982), fueron sus dos últimas intervenciones como director, ambas realizadas con muchas dificultades durante la dictadura cívico-militar del período 1976-1983. Esta última película la filmó apenas recuperado de un infarto que sufrió mientras gestionaba los recursos para concretarla, y fue operado por el doctor René Favaloro luego del estreno.

La llegada de la democracia abrió una nueva etapa política y social, así como un escenario promisorio para una nueva camada de cineastas con ganas de expresarse en libertad. Con su salud algo deteriorada, Kohon comenzó a participar en el policial *Noches sin lunas ni soles* (1984), que terminó dirigiendo José Martínez Suárez. En 1987, por encargo de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación y con guion de Máximo Soto, dirigió el telefilm *Hacia la vida*, sobre la fabricación de insulina a nivel nacional. En el mismo año, Kohon recibió el Premio a la Trayectoria "Por su aporte al cine nacional" de parte de la ACCA y ya no volvió a filmar. Por aquellos años, solo escribió la obra para radio *Un edificio en la Pampa*, que ganó un premio del Instituto Goethe y fue emitida en Alemania.

En las últimas décadas, su figura y su filmografía comenzaron a ser recuperadas progresivamente a través de retrospectivas, entrevistas y distinciones. En el año 2003, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) publicó *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente* (Peña, 2003) donde varios autores dedicaron algunas páginas a conversar con Kohon y analizar algunos de sus films. También, en este año el BAFICI publicó *Obra crítica de David José Kohon* (Peña y Porta Fouz, 2003), compilación que se centra principalmente en los textos publicados por el autor en *Mundo Argentino* durante 1955 y 1956. En 2004, Kohon fue distinguido por el Fondo Nacional de las Artes (FNA) con el "Premio a la Trayectoria Artística". Ese mismo año, el treinta de octubre, falleció en su ciudad natal.

De forma póstuma, en 2005 recibió, por parte de la Universidad de Buenos Aires y el Archivo General de la Nación, la Distinción por su "Relevante aporte al cine argentino". En 2006, el FNA publicó *Un film de entrevista. Conversaciones con David José Kohon* (2006), donde el cineasta, crítico y docente Javier Naudeau - que fuera también su alumno - recorre en un extenso diálogo la carrera del realizador. En los últimos años, también el campo académico se ha ocupado de Kohon, apareciendo diversos artículos y análisis sobre su obra.

David Kohon fue un exponente prestigioso de nuestro cine y una figura significativa de la corriente que en los sesenta renovó con nuevas miradas el panorama audiovisual nacional. Fue un observador agudo de la ciudad y de sus sujetos, que indagó en sus estados de ánimo, su soledad, sus modos de relacionarse y sus frustraciones. A su obra, dedicamos el breve itinerario de las siguientes páginas.

Sus inicios como director: los cortometrajes

Los dos cortometrajes filmados por Kohon en la década del cincuenta exploran dos registros temáticos y estilísticos diferentes a partir de una gramática técnica y estética que se consolidará en sus films posteriores.

La flecha y el compás es una especie de ensayo surrealista, donde Kohon experimenta con el montaje asociativo y rítmico de imágenes oníricas. No hay una historia transparente, sino un ejercicio formal que intercala vistas de la ciudad, sobreimpresiones, angulaciones no convencionales y planos aberrantes. El relato muestra situaciones de tres personajes -uno de ellos interpretado por el director mismo bajo el seudónimo de Gabriel Renner- que se entrecruzan en una composición vanguardista. En esta primera experiencia de Kohon, ya se pueden apreciar elementos de su simbolismo: edificios, espejos, teléfonos y flores, todos signos que compondrán su poética fílmica. Kohon ha señalado también que con este ensayo comprendió que su generación buscaba expresar inquietudes propias, y que esta expresión se relacionaba de manera directa con lo que cada persona desea saber de su propio ser:

> Hay una toma muy simbólica (aunque el significado lo descubrí mucho después), cuando el protagonista se acerca al espejo empañado y dibuja un signo de interrogación. Ahí se resume lo que impulsa a uno a la indagación artística. Siento que lo que quiero buscar es mi rostro, aunque sea antiguo, moderno, no me importa, y tratar de no sujetarme a las normas vigentes (Naudeau, 2006, p. 96)

Por su parte, *Buenos Aires*, que originalmente iba a ser un film por encargo para el gobierno de Arturo Frondizi sobre la erradicación de las villas miserias, deviene en una denuncia a la desigualdad social y económica de la Ciudad Capital. Se trata una "sinfonía urbana" cuyo principio constructivo es el montaje por contraste. Se compone de edificios, muchedumbres, automóviles, caseríos, calles, niños y maquinarias que se multiplican rítmicamente sobre un fondo de música concreta.

Narrativamente, *Buenos Aires* comienza presentando la ciudad a través de planos que se suceden por corte directo, para continuar con la mostración de la villa a través de panorámicas que retratan la precariedad de las viviendas y primeros planos de sus habitantes, primero adultos, luego niños y niñas. La historia se basa en la vida de tres personajes: un metalúrgico, un cartero y una obrera textil, que se levantan temprano para ir a trabajar y vuelven recién por la noche a la periferia, espacio pocas veces mostrado con la frontalidad de la cámara de Kohon.

Hacia el final, dos instancias sorprenden al espectador. En primer lugar, que los protagonistas rompen la ilusión fílmica para hablar a la cámara: "sí señor, yo vivo aquí" expresa cada uno de ellos, reivindicando su pertenencia a ese territorio tantas veces suprimido. Por otra parte, como cierre del relato, un ciudadano pinta de blanco una pared en la que no casualmente figura el nombre de Frondizi; una especie de "coda política" que termina de configurar el sentido crítico del film. Tal como señala Javier Cossalter (2011), estas estrategias estéticas hacen manifiesta la *instancia enunciativa*, por la cual Kohon reprueba esta ciudad que no reconoce una identidad cultural que la completa. En este punto, Natalia Suniga y Paloma Zeiguer (2011) indican que Kohon denuncia en este film una ciudad "que niega todo concepto de marginalidad, y realiza -en cierto modo- una crítica al concepto de modernización a secas, entendido más bien como *borramiento* netamente político" (p.220).

Esta segunda obra formó parte de *Che, Buenos Aires* (1962), una película integrada por cinco cortos filmados, además de Kohon, por Fernando Birri (quien realizó dos), Pedro Stocki y Martín Schor. Fue estrenada recién en 1966, aunque *Buenos Aires* ya había recorrido una cantidad notable de espacios locales e internacionales y había llamado la atención del ambiente cinematográfico sobre la figura de David Kohon.

La "Generación del 60": rebeldía y renovación

En los sesenta, la confluencia de múltiples factores políticos y culturales promovieron una renovación de las narrativas y estéticas a nivel internacional y regional. En este marco, surgieron "nuevos cines" en Francia (Nouvelle Vague), Estados Unidos (New American Cinema), Inglaterra (Free Cinema) y Brasil (Cinema Novo), entre otros. En Argentina, esta renovación comenzó a gestarse en la década previa (Feldman, 1990, Cossalter, 2011), con la creación de la Federación Argentina de Cineclubes (1955) y de la Unión del Cine (1956), la promulgación de la Ley del Cine (1957), la fundación del FNA (1958) y la creación del Festival de Cine de Mar del Plata (1958), entre muchos otros sucesos que fomentaron la transformación del sector cinematográfico nacional.

En este contexto, surgen en el ámbito cinematográfico un conjunto de figuras que, más allá de no conformar un movimiento homogéneo ni contar con un programa sistemático (Feldman, 1990: Aguilar, 2005; Cerdá, 2009), encabezaron la renovación del cine argentino. Estos nuevos *autores* (España y Manetti, 1999) rechazaron los parámetros tradicionales de la industria y del relato clásico. Como sugiere Gonzalo Aguilar (2005), lo que designa el término "Generación del 60" es una *transformación epocal* (p.82) que atraviesa todos los aspectos del cine: su modelo de negocios, sus oficios, sus modos de representación y sus órganos de legitimación. Por su parte, Kohon señaló en diferentes ocasiones que un denominador común de esta generación fue la propia rebeldía ante una experiencia de represión permanente (Naudeau, 2006). Frente a este contexto, Manuel Antín, Simón Feldman, David Kohon, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez y Lautaro Murúa, entre otros realizadores trabajaron en pos de la innovación del lenguaje cinematográfico del período. Sobre este conjunto, Feldman afirma que "todos y cada uno de ellos antepusieron la necesidad de expresarse y expresar su *contorno* más allá de fórmulas anquilosadas y de corte comercial" (1990, p.9).

Para Aguilar, el cine de estos autores era un *cine de cámara* "realizado con pocos personajes, en escenarios reducidos, en un tono intimista y antiépico. Es un realismo que no se recuesta en los esquemas narrativos que proporciona el melodrama sino en apuntes, ambientaciones, trazos, situaciones" (2005, p.91). El primer largometraje de Kohon, *Prisioneros de una noche* (1960), se inscribe en algunos de estos rasgos, pero presenta una historia de amor trágico basada en un argumento simple y aún atado al esquema del melodrama. La novedad del film estuvo más bien en el tratamiento formal que le dio Kohon, donde Buenos Aires volvía a ser la protagonista. Para José Agustín Mahieu, en esta película Kohon unía "un romanticismo negro que recuerda los relatos de Prévert y una poesía más próxima del Buenos Aires nocturno" (p.64). La cámara recorre las calles del centro, donde se desarrolla la historia de una tarde, una noche y un amanecer de Martín (Alfredo Alcón) y Elsa (María Vaner). Es posible afirmar que con este film Kohon delinea una mirada intimista singular basada sobre todo en su capacidad técnica, pero también en su intuición para abordar la subjetividad de sus personajes y su relación con el entorno:

> Uno filma de tal o cual manera porque está dentro de su personalidad, de su latido. Filma como escribe, como camina, como respira, como habla. Todo eso tiene que ver con el pulso interior que uno tiene y también con lo que traduce de la situación, del ritmo de los hechos (Naudeau, 2006, p.69).

Los claroscuros, planos secuencia y la cámara en mano imprimen al film un tinte documental donde la ciudad deviene en un *espacio de conocimiento* (Pacce, 2013), un lugar que sirve como escenario para el encuentro de estos jóvenes, pero que también demuestra su opresión y hostilidad. La búsqueda formal y el estilo de *Prisioneros de una noche*, reconocido por la crítica de la época, se consolidó sobre todo en su siguiente film.

Tres veces Ana (1961) fue una película innovadora por varias razones. En primer lugar, presentaba una estructura fragmentada en tres episodios, donde María Vaner interpreta a tres mujeres llamadas Ana. En el primero, "La tierra", se relata su historia de amor con Juan (Luis Medina Castro), un muchacho de Ramos Mejía que llega cada mañana a trabajar en la oficina; en el segundo, "El cielo", Ana integra un grupo de jóvenes snobs que se reúnen en una casilla de la costanera norte; en el tercero, "La nube", Ana es la fantasía inventada por el "Monito" Riglos (Walter Vidarte), un joven introvertido que trabaja en la redacción de un periódico porteño. Desde el punto de vista formal, Kohon perfeccionó su técnica neovanguardista de encuadres inclinados, contrastes de escalas tonales, planos aberrantes, movimientos de cámaras, enfoques subjetivos e imágenes mentales. Sobre el film, el director señaló:

> Son tres historias humildes. No menciono en ellas la bomba atómica ni la revolución social. Tampoco figuran entre sus personajes Drácula ni Superman. Son tres historias de gente joven de nuestros días. Gente sin mayor importancia, desconocidos, con su pequeño drama y su futuro en blanco, unos conscientes otros no, simplemente decepcionados o resignados, otros fortificados en su artificiosa negación, alguno empecinado en fabricarse una realidad particular. Transeúntes, como los que pasan junto a nosotros y desaparecen. Y en los que nos reconocemos. No centraré la atención en problemas económicos ni políticos. Pero sí sociales. Pues son tres historias de amor. Tres historias de amor de nuestra época, es decir, tres historias de soledad (Díaz, 2008, p.5).

En esta línea, Patricio Imbrogno (2015) apunta que estos jóvenes "se mostraban confusos, aburridos, desorientados e incomunicados", y gran parte de estas cualidades se expresan en su relación con los mayores (en general, sus propias familias), denotando el conflicto generacional que atraviesa estas películas. Un ejemplo de ello se da en el primer episodio, cuando Juan cena junto a su familia y prácticamente no tienen diálogo. También cuando discute con su tío, a quien acude para que Ana se realice un aborto: "Juventud, qué juventud esta. Se creen rebeldes y libres y no saben nada de nada". Por otra parte, la ciudad sigue influyendo en su angustia existencial. En este sentido, podemos recordar las palabras de Renner (Lautaro Murúa), el crítico de cine que observa Buenos Aires desde los ventanales de la redacción: "¿Ustedes creen que eso es una ciudad? Es un gran club de zombis, un campamento de fantasmas". Tal como sostiene Aguilar (2005) el cine de la Generación del 60 es un cine de la asfixia: "La ciudad ya no es un paisaje neutro, sino que es el doble espectral del ánimo de los personajes" (p.92).

Por último, debemos mencionar que, más allá de que se trata de una mirada que sigue siendo masculina, la película presenta a las mujeres de una manera novedosa. En todos los episodios buena parte del peso dramático se vuelca a los personajes femeninos (Aguilar, 2005). Esta situación aplica también al caso de *Prisioneros de una Noche*, donde Elsa es quien toma la iniciativa de acercarse a Martín, conduce su recorrido por la ciudad y se enfrenta al abusivo Brenda (Osvaldo Terranova). Al respecto, Carla Manzoni (2013) considera que los films de Kohon presentan una interesante perspectiva de género, "particularmente al articular mujeres resistiendo la narrativa hegemónica" (p.96) y que creemos es posible leer también en sus siguientes películas.

Así o de otra manera (1964) supone un cambio con respecto a las temáticas abordadas por el "nuevo cine". En esta ocasión, Kohon se centra en una historia de pueblo en la que un hombre (Mario Passano) se obsesiona con su sobrina (Beatriz Barbieri), intentando abusarla y forzando un accidente que provoca su muerte. En aquel momento, el director declaró en la revista *Primera Plana*: "Cada vez renuncio un poco más a lo espectacular. Este es un film con gente común en medio de un conflicto no demasiado excepcional. Poder dar la tremenda complejidad de las llamadas cosas simples es el camino que me interesa recorrer" (Manrupe y Portela, 2001, p.38). Aquí, Kohon volvió a demostrar su destreza técnica, pero el argumento no resultó en un producto atractivo y la película quedó en el olvido. Recién en 1993 la transmitieron por televisión y en 1996 tuvo un tardío estreno comercial.

Breve cielo (1969) es la última película del período. Emilio Bernini considera que esta "culmina su poética y la contiene entera" (2000, p.85). Es la historia de Paquito (Alberto Fernández de Rosa) y Delia (Ana María Picchio), una joven irreverente que llega a la ciudad desde una villa del Conurbano para alterar el confort de clase media del joven almacenero. Si en *Buenos Aires* se mostraba con toda frontalidad las miserias de una ciudad desigual, en *Breve Cielo* esta se sugiere en la relación que establecen los personajes. Raponi y Boselli, afirman que "la transfiguración de los espacios conocidos, operada por el destello de una dicha fugaz -un breve cielo- sólo sirve para resaltar el contraste con la miseria más cruel con que se cierra la película, sin necesidad de mostrar la villa" (1993, p.7).

Por otra parte, la ciudad claroscura de sus films anteriores deja lugar a un paisaje más luminoso, más allá de que se trate de otra historia de amor fugaz. Al respecto, Bernini (2000) apunta que mientras otros cineastas esbozaron algunos contornos urbanos, Kohon dio una imagen de la vida urbana con una constancia que comparten todos sus films, por lo menos hasta el final de este período: "Nunca antes el cine argentino había conocido estas imágenes de la ciudad ni había hecho de ellas una poética" (p. 84).

En *Breve cielo*, Kohon recupera fragmentos de una atmósfera generacional que se expresa nuevamente en el deambular de los personajes, sus conflictos y la confrontación con los adultos, por ejemplo, en el enfrentamiento de Paquito con el cuidador del boliche, previo reproche de Delia: "Tenés miedo de todo. Hay que hacer algo, ¿sabés? hay que hacer algo". Por otra parte, en esta ocasión, el fracaso de la pareja se basa en la imposibilidad de Paquito de dar una respuesta a Delia: "I love you. ¿Y vos, I love you o no I love you a mí?". De esta manera, Kohon critica la impotencia de la expresión del joven y, por extensión, la apatía de su clase de pertenencia. Cuando Paquito se arrepiente y va en busca de Delia ya es demasiado tarde. Ella, que si se ha animado a expresarse, ha encontrado un nuevo compañero en la Plaza Constitución.

Breve cielo es, quizás, la película más entrañable de Kohon y marca el cierre de un ciclo que lo ubica como uno de los referentes indispensables del nuevo cine nacional.

Época de *alegorías*: sus últimos films

En una especie de reversión del Pierrot godardiano, Kohon filmó *Con alma y vida* (1970), su primer largometraje en color. Se trata de un drama romántico con toques de acción que contó con la participación de Norberto Aroldi ("El flaco") y María Aurelia Bisutti (Vilma), además de un elenco de actores reconocidos como José María Langlais, David Llewellyn, Beba Bidart y Roberto Escalada. En esta oportunidad, Kohon tuvo la oportunidad de crear la música original para el film, para lo cual convocó a Ástor Piazzolla, de quien ya había utilizado diferentes composiciones en películas anteriores. Sobre el film, Marcos Vieytes señaló:

> *Con alma y vida* es una de esas pelotas inflables que se llevaban a la pileta del recreo. En los gajos de su redonda paleta pop se amontonan sin aparente solución de continuidad vitrales bosteros, flores de cerezos, cortinas de plástico para el baño a rayas lilas y blancas, frutas maduras que parecen de plástico sobre un mantel de hule, un toallón azul que es el mismo en la casaquinta y el penal, una polera roja, sangre *anoiranjada* por el giallo, y así (2020, párr.7).

La película obtuvo el Premio Cóndor de Plata al Mejor Director de la ACCA y fue un éxito de taquilla, pero no alcanzó para que Kohon mantuviera una continuidad en el set y recién volvió a filmar en 1976.

¿Qué es el otoño?, realizada sobre un guion coescrito con Mario Diament, marcó una nueva colaboración con Alfredo Alcón en el papel del arquitecto Alejandro Farman, un personaje en parte basado en la biografía de Kohon. La película se terminó de filmar cuando ya se había consumado el golpe de estado, por lo cual tuvo que lidiar con algunas dificultades. Para empezar, Kohon tuvo que colocar un título antes de los créditos que indicaba la leyenda: "Buenos Aires, 1974", ya que se incluía la escena de un joven asesinado por un grupo parapolicial. Posteriormente, la película fue propuesta para representar al país en la competencia por los Premios Oscar de ese año, pero Kohon lo rechazó debido a la situación que se vivía. El horror recién comenzaba y fue posible tomar esa riesgosa decisión.

Tal como mencionan Manrupe y Portela (2001), *¿Qué es el otoño?* es una obra "reflexiva y amarga" (p. 489). Se trata de su obra más crítica e incisiva desde el punto de vista retórico, y no casualmente Kohon la dedica a sus "colegas de la Generación del 60", tal como leemos en los créditos finales. Si en *Tres veces Ana*, Renner daba rienda a una especie de *discurso libre indirecto* pasolineano, esto recae ahora en la figura del "Turco" Manzur, profesor universitario e intelectual de clase media. En una reunión social, Manzur enuncia el fracaso de su generación y la creación de alguna "nueva trampa" para los más jóvenes. En sus clases, el profesor relativiza el socialismo como una "receta envasada", y en uno de sus encuentros filosóficos con Farman afirma: "Nadie tiene la verdad en el bolsillo, yo tampoco. Pero si no luchás por algo el que está muerto sos vos". Lo próximo que sabemos de Manzur es que es secuestrado a la salida de la universidad y muerto por un grupo parapolicial. Una salida categórica para un presente oscuro.

Por su parte, en una especie de alegoría sobre la Alicia de Carroll, Alejandro se suicida para pasar "al otro lado del espejo", presentando una parábola en la historia por la cual se repiten, con variantes, las escenas iniciales del film. Junto con *El agujero en la pared* (1982), *¿Qué es el otoño?* se inscribe en un corpus de producciones *hermético-metafóricas* (Lusnich, 2010) de esta época, aunque con escenas también muy explícitas.

En su última película, Kohon sostuvo su mirada pesimista sobre el presente, con una fuerte crítica al sector financiero y un novedoso rechazo a la frivolidad de los medios masivos de información, ya anunciado en las publicidades decadentes que mostraba en su film anterior. En este caso, Kohon recurrió a la fantasía en una versión porteña del *Fausto* de Goethe y Marlowe. Se trata de una propuesta principalmente alegórica que, según Etchecoin, "indaga en la desenfrenada ambición de poder, en cómo la ambición y la obtención de poder conducen al vacío, a la angustia y a la soledad" (p.4). Más allá de realizarse bajo la vigilancia del gobierno militar, la película incluía el secuestro y asesinato fuera de campo de dos jóvenes, además de una quema de libros en una plaza de la ciudad. Tal como señala Etchecoin, *El agujero en la pared* "presenta una historia contaminada de elementos opacos y fantásticos, a la vez que expone una mirada personal y maldita respecto de los terribles años dictatoriales".

La película no tuvo éxito en su estreno y solo con el regreso de la democracia y la llegada de Manuel Antín al Instituto del Cine fue adquirida por Canal 7 y por otras cadenas a nivel internacional.

Revisitando a un autor

Alguna vez Kohon señaló: "No me interesa ser ni clásico ni vanguardista, me interesa ser yo mismo" (Zepettini y Esteban D'Atri, 1969, p. 46). Esta frase resulta representativa de un autor que buscó siempre ser fiel a su moral y ofrecer lo mejor de su creatividad al público. Finalizamos este itinerario por una de las obras fundamentales para comprender de forma más profunda nuestro cine, una obra que nos invita a seguir descubriendo toda su riqueza.

FILMOGRAFIA

Como director

Hacia la vida (1987)

El agujero en la pared (1982) también producción y guionista

¿Qué es el otoño? (1976) también argumento y guionista

Con alma y vida (1970) también guionista

Breve cielo (1969) también guionista

Así o de otra manera (1964) también guionista

Tres veces Ana (1961) también guionista

Prisioneros de una noche (1960)

Buenos Aires (1958)

La flecha y el compás (corto, 1950) también guionista

Como idea original

La Madre María (Lucas Demare, 1974)

Como Asistente y ayudante de dirección

La encrucijada (Leopoldo Torres Ríos, 1952)

Patrulla Norte (Enio Echenique, 1950)

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Gonzalo. (2005). "La Generación del 60. La gran transformación del modelo". En España, C. (dir.), *Cine Argentino 1957-1983. Modernidad y Vanguardias II.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Bernini, Emilio (2000). "Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el 'Nuevo Cine Argentino' (1956-1966)". *Kilómetro 111. Ensayos sobre Cine.* Año 1, N°1.

Cerdá, Marcelo (2009). "Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social". En Lusnich, Ana. y Pablo Piedras. (eds.), *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*. Nueva Librería.

Cossalter, Javier (2011). "Gestación del Nuevo Cine Argentino: rasgos de modernidad en el cortometraje de finales de los años 50". *El Ojo que Piensa*, N°4. Guadalajara.

Díaz, Diego (2008). "Cine nacional. Coordenadas para pensar la Generación del 60". *Question/Cuestión* - UNLP. Vol. 1, N° 18, abril-junio.

España, Claudio y Ricardo Manetti. (1999). "El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis". En Burucúa, José. (dir.), *Nueva Historia Argentina, Arte, sociedad y política*. Sudamericana.

Etchecoin, Lucrecia. (2015). "El agujero en la pared. La semántica del hueco". *Escena Uno* – UNICEN. N°3. Provincia de Buenos Aires.

Feldman, Simón (1990). *La Generación del 60.* Buenos Aires: Legasa - Instituto Nacional del Cine.

Imbrogno, Paula (2015). "El cine argentino de la década del '60 frente a la literatura de su época". Tesis de Licenciatura en Periodismo. Universidad del Salvador.

Lusnich, Ana. (2010). "Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983". En Lusnich, A. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*. Nueva Librería.

Mahieu, José. (1966). *Breve historia del cine argentino*. EUDEBA.

Manrupe, Raúl, y Portela, Alejandra. (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Corregidor.

Manzoni, Carla (2013). "Buenos Aires/Zobeide: las mujeres en el cine de Kohon (1950-1961)". *Letras Femeninas*, Vol. 39, N° 1. Michigan.

Naudeau, Javier. (2006). *Un film de entrevista. Conversaciones con David José Kohon*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Pacce, Ignacio (2013). "Entre la modernización y los cambios sociales en los inicios de los sesenta. Una perspectiva desde la Generación del '60". Actas de las XIV Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Peña, Fernando. (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Malba - Fundación Costantini.

Peña, Fernando. y Porta Fouz, Javier (2003) (comp.). *Obra crítica de David José Kohon*. BAFICI.

Raponi, Graciela y Alberto Boselli (1993). "La imagen de Buenos Aires en el cine de la generación del sesenta". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* – FADU/UBA. N° 42, octubre.

Suniga, Natalia. y Paola Zeiguer (2012). "El cine reconstruye Buenos Aires. Un análisis comparativo de las dos caras de la modernización urbana a través de obras cinematográficas". *Quid 16,* N°2.

Vieytes, Marcos (2020). "Spica, birra, faso: *Con alma y vida". Calanda. Crítica de Cine*. Julio.

Zapettini, Clara y Esteban D'Atri, (1969). "Poner el dedo en la llaga. Entrevista con David Kohon después de *Breve Cielo*". *Estudios*, N° 603, julio

Leonardo Favio: el cine de una sola imagen

Por Fernando Varea*

Los peronistas celebran su pública militancia, los admiradores de los ídolos populares su éxito como cantautor valiéndose de baladas sencillas, los nacionalistas la repercusión de sus películas basadas en mitos y personajes históricos, los cinéfilos su talento como director. Las referencias a Leonardo Favio (nacido en Las Catitas, provincia de Mendoza, el 28/5/1938, y fallecido en la ciudad de Buenos Aires el 5/11/2012) suelen reflejar esta tendencia de cada sector a destacar únicamente la faceta relacionada con sus intereses, olvidando que para valorar la trayectoria de este hombre temperamental y sensible no puede ignorarse ninguno de estos aspectos.

Todo eso era él. Ni su calidad como cineasta puede analizarse separada de su adhesión al peronismo, ni la notoriedad de sus canciones desprendida de su cariño por lo popular. Nada fue pose en su agitada vida y sus creaciones artísticas parecen variaciones sobre los mismos temas, expresiones puras de sí mismo, imágenes que se funden en una sola.

Tiempo de aprendizaje

Una faceta poco valorada de su trayectoria artística es la de actor, aunque sus interpretaciones en películas dirigidas por Daniel Tinayre, Fernando Ayala, José Martínez Suárez y Leopoldo Torre Nilsson –cuando apenas superaba los veinte años– hablan un poco del propio Favio: a falta de formación, les ponía el cuerpo y desesperada sinceridad a personajes de jóvenes maltratados, belicosos, enamoradizos. Su Adolfo de *Fin de fiesta* (1960, dir. Torre Nilsson) tiene algo de la rebeldía sanguínea, algo estéril, de los protagonistas de sus futuras películas como director, y cuando, años después, mira el campo desde una mezquina ventana como el hijo mayor de *Martín Fierro* (1968, dir. Torre Nilsson), parece anticipar al Moreira aferrado a los barrotes de su celda lamentando la cercanía de la muerte “con este sol”[1]

Tampoco es muy recordado su corto *El amigo* (1960), que integró muestras y festivales junto a cortometrajes de Rodolfo Kuhn, David Kohon, Simón Feldman y otros representantes de la generación del ’60. Allí asoman materiales que serán característicos de su cine (influencias del neorrealismo, la cámara inquieta, la fascinación por los parques de diversiones), aunque utilizó un recurso que posteriormente desdeñó casi por completo: un sueño como medio para aludir a ilusiones o frustraciones del personaje[2]. Favio cerraba *El amigo* con una frase de Víctor Hugo que puede servir para resumir el corazón de su obra posterior: “Un hada está escondida en todo lo que ves”.

---

[1] En el film Juan Moreira (1972/73; dir. Leonardo Favio).

Un cineasta solo

Sus tres primeros largometrajes, realizados en blanco y negro, revelaron su enorme intuición como director. En ellos plasmó, con despojada belleza, abrumadora humildad y un provechoso empleo del lenguaje cinematográfico, historias que abrevaban, en cierta manera, de experiencias personales: la represión en un orfanato, el tuteo con el delito, la conquista de una mujer. Diluyéndose la energía del llamado Nuevo Cine Argentino que había acompañado el cambio de década, y en medio de un cine que oscilaba entre mediocres pasatiempos y aisladas producciones que procuraban la adultez esquivando la censura (que ya se enseñoreaba en esos años), el debut de Favio tras las cámaras fue una solitaria sorpresa en la segunda mitad de los ’60.

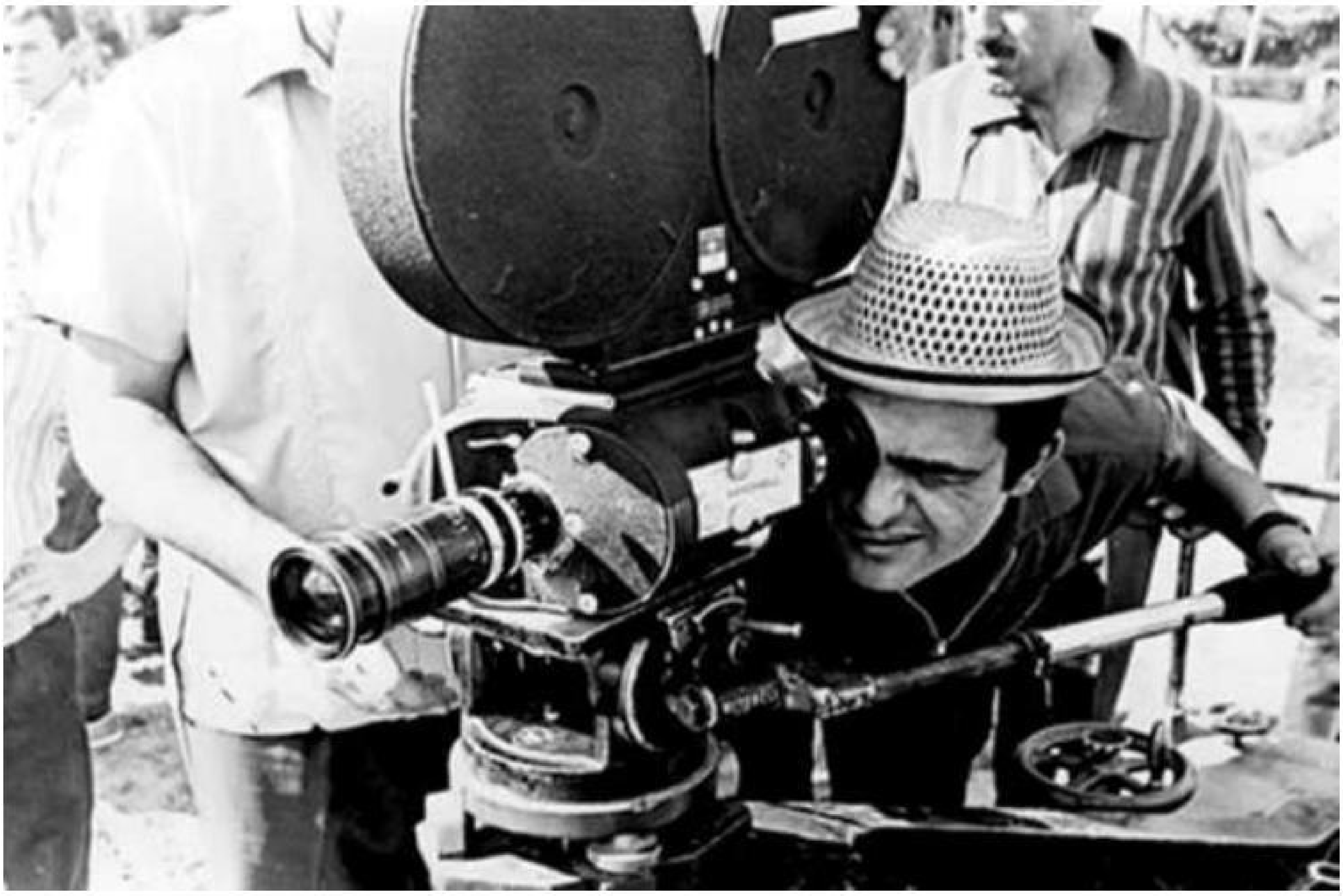
Crónica de un niño solo (1964), que nunca abandona el punto de vista –inocente, deslumbrado, angustiado– de un pibe (Diego Puente) que escapa de un reformatorio y sobrevive como puede en la calle, pudo ser terminada después de tres años de dificultades y dilaciones. Cuando se la exhibió por primera vez a su maestro y amigo Leopoldo Torre Nilsson, éste le dijo, conmocionado: “¿Vos te das cuenta lo que hiciste?”. Su presentación oficial fue en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en marzo de 1965, donde fue recibida con indolencia por espectadores argentinos que esperaban un film menos pesimista, aunque finalmente ganó allí premios especiales del Jurado Oficial y del Jurado Internacional de la Crítica. Después obtuvo una Mención Especial en la reseña de Festivales Cinematográficos de Acapulco, México (1965), y tres premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina, incluyendo el de mejor película del año.

Más accidentado fue el contacto con el público de la meditabunda *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más* (1965) y la sinuosa *El dependiente* (1967), rodadas en Mendoza. En ambas había cine, había verdad, había una sensible percepción de cotidianas vivencias y frustraciones pueblerinas, pero tuvieron escasa repercusión.

---

[2] Dos ejemplos posteriores son la escena en la que el protagonista de El dependiente se ve a sí mismo de niño sentado sobre el cartel de la ferretería y la que muestra a Rulo (Monzón) en Soñar soñar soñando con su madre (Nora Cullen), que se le aparece en el cementerio.

La primera –sobre un joven sencillo (Federico Luppi), dueño de un gallo de riña, cuyo envilecimiento va enturbiando su camino, dejando a su novia (Elsa Daniel) por otra mujer (María Vaner)– permaneció sólo una semana en cartel en dos salas porteñas (Libertador y Paramount), debiendo después reestrenarse en una más chica (Loire). Al escribir sobre esta película en junio de 1967 en la revista *Confirmado*, Horacio Verbitsky encontraba una explicación al singular estilo de Favio como director, recordando que había llegado al cine no desde la literatura, el cineclubismo o una formación intelectual: "Venía de un mundo elemental, de valores claros y definidos –decía–: ese mundo, que conoce la dureza y la dulzura, vuelve a crecer en sus films. Por eso la poesía los invade con tanta facilidad"[3].



El dependiente, en tanto –en torno al vínculo entre el melindroso empleado de una ferretería apellidado Fernández (Walter Vidarte) y una reprimida muchacha de su pueblo, a quien conoce como Señorita Plasini (Graciela Borges)– vio obstaculizada su exhibición comercial al ser calificada "B" por el Instituto Nacional de Cinematografía (finalmente se estrenó en dos salas porteñas, más siete simultáneas del resto del país). *El dependiente* ganó un 3º premio en el Festival de Cine de Cartagena, en marzo de 1969, pero la distinción fue rechazada por el embajador argentino ya que el primer premio había sido declarado desierto por considerarse que ninguna película contaba con "cualidades mínimas para asistir a un festival". Más tarde fue revalorizada y considerada por muchos la mejor película realizada por Favio, e incluso una de las mejores en la historia del cine argentino[4].

---

[3] Favio sí; Horacio Verbitsky en revista Confirmado en su edición del 8/6/1967.

Estos films –los tres con momentos que aún hoy cortan la respiración por su desgarradora belleza– son ejemplos de cómo el tiempo es el que determina la trascendencia de una obra artística: una y otra vez son revisados en escuelas de cine, valorados en encuestas entre críticos, admirados por directores de distintos estilos y generaciones.

El ímpetu de los '70

El esquivo éxito comercial de sus películas lo llevó a volcarse a la música, desplegando su vocación como cantautor de baladas románticas. Terminó coinvirtiéndose en uno de los cantantes más populares de Latinoamérica, y como tal protagonizó dos películas: *Fuiste mía un bibliogra* (1969, dir. Eduardo Calcagno) y *Simplemente una rosa* (1971, dir. Emilio Vieyra). Calcagno contó una vez que le permitió a Favio dirigir una escena de su película y que la misma resultó la mejor de todo el film.

EVAERT
F36X6 LG46

---

[4] Sólo como ejemplo: cuando la revista argentina de cine El Amante organizó una encuesta entre sus críticos para elegir las cien mejores películas de la historia (publicada en su Nº 34, de diciembre de 1994), la argentina que obtuvo más votos fue El dependiente.

Cuando volvió a ubicarse detrás de las cámaras dejó de lado el ascetismo de sus películas de los años '60 por un estilo más exaltado, tal vez porque la Argentina de entonces también lo era.

En *Juan Moreira* (1972) el homónimo rebelde habitante de la pampa un siglo atrás (previamente recuperado por el folletín, el circo, el radioteatro y el cine) reapareció ahora interpretado por Rodolfo Bebán y con el ímpetu de una versión hecha de sensaciones, sacudimiento y poesía, de música y colores intensos, de reflexiva placidez alternada con arrebatada tragedia. A diferencia de lo que había ocurrido con las películas anteriores de Favio, fue un éxito resonante: después de tres semanas en cartel debieron agregarse más salas, mientras diálogos y personajes del film comenzaban a formar parte, espontáneamente, de la cultura popular, sin dejar de asombrar a la crítica. "indios, gauchos, inmigrantes y terratenientes coexisten de manera compleja en el mismo ámbito del campo bonaerense, se mueven sobre coordenadas propias" analizaba *La Prensa*, señalando que "Detrás de cada formulación aparente, de su simplicidad o su barroquismo, o aún de sus imperfecciones, existe un material riquísimo en el que se ejerce la intuición del artista". En la revista *Panorama*, Néstor Tirri describía: "Planos en gran detalle, planos cortos, montaje con violentas interrupciones de acción o pasajes meditativos, todos son recursos de un lenguaje serio y preciso, que no deja lugar a efectos provenientes de técnicas publicitarias, con que se ha enviciado últimamente la producción local", asegurando que, al apoyarse en tradiciones populares trascendiendo localismos, *Juan Moreira* alcanzaba, por momentos, "la dignidad del mejor cine japonés".

Poco después del estreno, la revista *Gente* le dedicaba cuatro páginas bajo el título "Estamos viviendo uno de los sucesos más grandes del cine argentino", afirmando que cada función cerraba con el público estallando en aplausos, para luego *espoilear*: "El cuerpo ensangrentado de Moreira se yergue, viril, en una imagen detenida sobre el final. Para el recuerdo, para el asombro y el rechazo de cada injusticia, por pequeña que fuere". El éxito llevó a reponer en agosto de 1973 en el Auditorio Kraft *Crónica de un niño solo*, con un anuncio en los diarios: "A los dos millones de espectadores que vieron *Juan Moreira* los invitamos a descubrir la primera obra maestra de Favio".

El film representó oficialmente a nuestro país en los festivales de Moscú, San Sebastián, Washington y Los Ángeles, y obtuvo premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos a mejor película dramática, fotografía (Juan Carlos Desanzo) y banda sonora (Pocho Leyes y Luis María Serra), aunque a Favio no parecían importarle mucho esos honores sino que sus películas "quedaran como un papiro, una crónica de un mundo al que pudieran recurrir las generaciones futuras", como había declarado durante el rodaje[5].

Su cine adoptó formas aún más desorbitadas en *Nazareno Cruz y el lobo* (1974/75), alucinante estallido de supersticiones y excitación romántica. "Ningún director local podría llegar a una sola de mis intenciones cinematográficas –expresaba Favio, en esos años no tan modesto en sus declaraciones públicas–. Yo ando en globo, no me gusta la gente que trabaja con herramientas convencionales. El mundo del cine es otra cosa: debe ser un mundo de abracadabras"[6]. El público la convirtió en otro suceso, mientras los especialistas la discutían: en tanto la revista *Mayoría* la describía como "una sinfonía de colores, luz, poesía, ritmo y música", el diario opositor *La Prensa* la consideraba "una retahíla de manierismos"[7].

Soñar, soñar –sobre la amistad de un muchacho pueblerino, el Rulo (Carlos Monzón), con un artista trashumante (Gianfranco Pagliaro) que se aprovecha de su ingenuidad– comenzó a filmarse en febrero de 1976 y se terminó unos días después del golpe cívico-militar que derrocó a María Estela *Isabel* Martínez de Perón el 24 de marzo. Libre, divertida, políticamente incorrecta, se centraba en la tensa relación entre dos personajes como *El dependiente* pero con luminosos exteriores y cierta euforia, distintivos de sus dos películas inmediatamente anteriores.

Había una clara correspondencia entre esta parte de su filmografía y el contexto político: la impulsiva *Juan Moreira* fue estrenada en la víspera de la asunción de Héctor Cámpora, la ardiente y finalmente trágica *Nazareno Cruz y el lobo* en pleno 1975, la distendida *Soñar, soñar* fue atravesada por la dureza del golpe cívico-militar.

Gatica, Perón, Aniceto

Aunque se haya dicho más de una vez que Favio estuvo exiliado todo el período de la dictadura 1976/1983, no fue exactamente así. Primero viajó a México, en 1979 volvió y se recluyó en su querida Mendoza, y en 1982 –durante una gira como cantante– volvió a México para, finalmente, radicarse en Colombia.

---

[5] Vuelvo a vivir, vuelvo a filmar; entrevista a Favio en revista Gente en su edición del 22/6/1972.

[6] Escribe Leonardo Favio: "Una total falta de imaginación y de locura"; revista Siete Días Nº 409, abril de 1975.

[7] Vale señalar que, en esos años, la militancia peronista de Favio podía influir en la valoración que algunos medios hacían de su obra.

Cuando volvió a Argentina, siguió haciendo presentaciones como cantante, pero su regreso al cine se hizo desear. Con esfuerzo llegó a concretar tres nuevas producciones audiovisuales, valiosas por distintos motivos, si bien marcadas por cierto artificio y sin el rigor o la frescura de su cine previo.

Gatica, "el mono" (1991/93) procuraba enlazar la trayectoria del boxeador José María Gatica (encarnado por Edgardo Nieva) con la del peronismo derrocado en 1955, sorprendiendo con ciertos momentos prodigiosos dentro de una reconstrucción de época y personajes algo acartonada. Durante el largo proceso de preproducción y rodaje Favio recibió adhesiones diversas (incluyendo una carta del ex presidente Raúl Alfonsín) y no ocultaba su ansiedad por reencontrarse con el gran público: *Hombre mirando al sudeste,* que tuvo un millón de espectadores, es una de las películas más bellas que se han hecho últimamente en el país, pero su tema no es justamente popular en los barrios –razonaba en una nota para la revista *Humor*–; *Sur,* que tampoco tiene un lenguaje popular, llegó a los 700.000 espectadores. Por eso confío en *Gatica*"[8].

Gatica, "el mono" se estrenó en 1993 obteniendo un éxito considerable (aunque fue superada ampliamente por la efectista *Tango feroz*, de Marcelo Piñeyro), ganó seis premios de la Asociación de Críticos Cinematográficos de la Argentina y un Goya, e incluso fue elegida para competir por el Oscar, aunque Favio renunció a la posibilidad tal vez porque le incomodaba ingresar a esa *carrera*, declarando que lo hacía como un llamado de atención para que "nuestros parlamentarios den curso a la Ley de Cine que protege nuestra industria"[9]. En el ambiente y en los medios nadie se privaba de celebrar su vuelta al cine, si bien algunos planteaban reparos: "Una película soberbia", dicen que dijo la realizadora María Luisa Bemberg, jugando con el doble significado de la palabra; "Es como si el decorado contaminara todo el relato: mucho mambo, raso, lentejuelas, champán", opinó en su momento el escritor Luis Gusmán; "Llama la atención que *Gatica, 'el mono'* se parezca tanto, estilísticamente, a lo que era el boxeador sobre el ring: furibundo y sensible a la vez, letal y vulnerable a la vez, notable y vulgar a la vez", sostenía el crítico y novelista Marcelo Figueras.

---

[8] Favio se refería a los films argentinos Hombre mirando al sudeste (1987, dir. Eliseo Subiela) y Sur (1988, dir. Fernando Pino Solanas), dos de los más exitosos de fines de la década del 80.

[9] El éxito de Gatica "el mono" llevó también a reponer Juan Moreira en dos cines porteños.

Perón, sinfonía de un sentimiento (1994/98) fue un telefilm realizado a pedido de Eduardo Duhalde, entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires. Sin dudas es su obra más discutible, por su cristalizada visión del peronismo (sin menciones a episodios oscuros como los enfrentamientos en Ezeiza o el accionar del grupo parapolicial *Triple A*) en pleno menemismo, período durante el que Favio adoptó una ambigua posición de amor-odio, como la mayoría de sus compañeros de militancia. Pero, por encima de esos reparos y de referencias cuestionables (como el señalamiento de que durante los primeros gobiernos peronistas "el cine argentino alcanzó su mayor esplendor"), este ambicioso proyecto revelaba ideas creativas, combinándose lo insólito, lo candoroso y lo audaz, como había pasado en buena medida en sus películas anteriores: fragmentos documentales de la Primera Guerra Mundial con música de la Misa Criolla, la lectura de los Derechos del Trabajador con el fondo de una canción optimista de los años '70 (*Viva el sol*, de Alfonso Luis González y Jairo interpretada por este último), referencias al renunciamiento de Evita ilustradas con una paloma en vuelo, la imagen de Perón mirando llover tras su vuelta al país en 1972 con el fondo de *Aquellos soldaditos de plomo* (que Víctor Heredia compuso y grabó once años después). *Perón, sinfonía de un sentimiento* no tuvo estreno oficial en salas, pero se exhibió en televisión y circuló por la web.

Finalmente, *Aniceto* (2007), nueva versión de *El romance del Aniceto y la Francisca...*, bailada, enteramente filmada en estudios y protagonizada por Hernán Piquín, fue una curiosa experiencia audiovisual, en la que se conjugaba la plasticidad de movimientos y la abstracción de los decorados con la seducción de las miradas y los rostros. No se esperaba mucho de *Aniceto* pero gustó a la crítica, ganó varios premios en Argentina y sirvió como digna despedida de la obra de Favio, quien murió cuatro años después del estreno.

Mucho se ha escrito sobre su cine en libros, ensayos y revistas especializadas, aunque fuera de nuestro país se lo sigue conociendo a Favio más como cantante que como realizador. Él mismo parecía resistirse a los cumplidos y a la tentación de convertirse en una figura de renombre internacional, así como reconocía que había cierta unidad entre sus películas. Entre los tópicos que se repiten están el *amor* y la *libertad* como motores que empujan a sus personajes a protagonizar arduas escapadas, pequeños-grandes actos de rebeldía y violentos arranques de coraje, intentando desprenderse de realidades que los agobian o someten, convirtiéndose sin quererlo en símbolos de *resistencia*. Podría decirse que sobrevuela allí una relación con el propio Favio, ya que abordaba el cine de manera igualmente instintiva y apasionada.

Prefería no analizar demasiado su trabajo y verlo, en cambio, como una expresión de afecto: "El cine es un acto de amor sin premeditación", declaró una vez. Un amor que le es seguramente correspondido por todos los Fernández, Rulos, Anicetos y Franciscas escondidos en cada espectador.

FILMOGRAFIA

Como director

Aniceto (2008) también co-guionista y narrador

Perón, sinfonía del sentimiento (2000) también co-guionista

Gatica, el mono (1993) también co-guionista

Soñar, soñar (1976) también co-guionista y productor

Nazareno Cruz y el lobo (1975) también co-guionista y productor

Juan Moreira (1973) también coproductor

El dependiente (1969) también co-guionista

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más... (1967) también guionista

Crónica de un niño sólo (1966) también co-guionista y actor

El amigo (corto, 1960) también guionista

El señor Fernández (inconcluso, corto, 1958)

Como actor

Tobi y el libro mágico (Jorge Zuhair-Jury, 2001)

Gatica, el mono (Leonardo Favio, 1993)

Simplemente una rosa (Emilio Vieyra, 1971)

Fuiste mía un verano (Eduardo Calcagno, 1969)

Martin Fierro (Leopoldo Torre Nilsson, 1968)

El ojo que espía (Leopoldo Torre Nilsson, 1966)

El octavo infierno, cárcel de mujeres (René Mugica, 1964)

Racconto (Ricardo Becher, 1963)

La terraza (Leopoldo Torre Nilsson, 1963)

Paula Cautiva (Fernando Ayala, 1963)

Los venerables todos (Manuel Antín, 1962)

Dar la cara (José Antonio Martínez Suárez, 1962)

El bruto (Rubén W. Cavallotti, 1962)

La mano en la trampa (Leopoldo Torre Nilsson, 1961)

Todo el año es Navidad (Roman Viñoly Barreto, 1960)

Fin de Fiesta (Leopoldo Torre Nilsson, 1960)

En la ardiente oscuridad (Daniel Tinayre, 1959)

El jefe (Fernando Ayala, 1958)

El secuestrador (Leopoldo Torre Nilsson, 1958)

El ángel de España (Enrique Carreras, 1958).

BIBLIOGRAFÍA

El Amante Nº 34, de diciembre de 1994

Favio, Leonardo (1975), "*Una total falta de imaginación y de locura*"; revista *Siete Días* Nº 409, abril de 1975.

Revista Gente (1972) *Vuelvo a vivir, vuelvo a filmar*; entrevista a Leonardo Favio. edición del 22/6/1972

Verbitsky, Horacio (1967) Favio *sí* en revista *Confirmado* en su edición del 8/6/1967

Héctor Olivera: Un creador auténtico y sin seudónimos.

Por Susana Markendorf Martínez *

Pensar en el cine argentino de la última mitad del S.XX, es imposible sin evocar a uno de los hombres más prolíficos del ámbito: Héctor Olivera, quien desde muy joven comenzó a trabajar en el ámbito cinematográfico. Nacido bajo el signo de Aries, un 5 de abril de 1931 en Olivos, tuvo su primer acercamiento a la industria del cine en su adolescencia, cuando a los catorce años, su madre lo llevó a los Estudios Baires, donde trabajaba como diseñadora de vestuario, y a partir de la huella que dejó en él esa visita, al estudio B, y la impresión que tuvo al entrar en esa reproducción del S. XVIII, utilizada como ambientación para la película *Inspiración*[1] sobre la vida de Franz Schubert, la impresión del adolescente fue tal, que decide abandonar el Liceo Militar donde estudiaba para dedicarse a una industria que lo apasionó y a la que dedicó toda su vida. Dos años más tarde, se inserta en la industria como segundo ayudante de dirección en *La gran tentación*[2], y como asistente de producción en el film *Esperanza*[3] y luego como asistente de aquellos directores de la época de oro del cine argentino: Mario Sóffici, Luis César Amadori, Lucas Demare, León Klimovsky, y tantos otros.

Su vasta trayectoria le permitió ver como las vicisitudes políticas influían en la producción cinematográfica, tal como recuerda en las numerosas entrevistas que le han realizado para difundir su obra, y así podemos conocer de primera mano, el impacto que tuvo la derogación de las leyes del cine de la etapa peronista, con el derrocamiento de Perón el 16 septiembre de 1955 y como hasta la aprobación de la nueva legislación (Decreto Ley 62) en 1957, la industria quedó prácticamente paralizada.

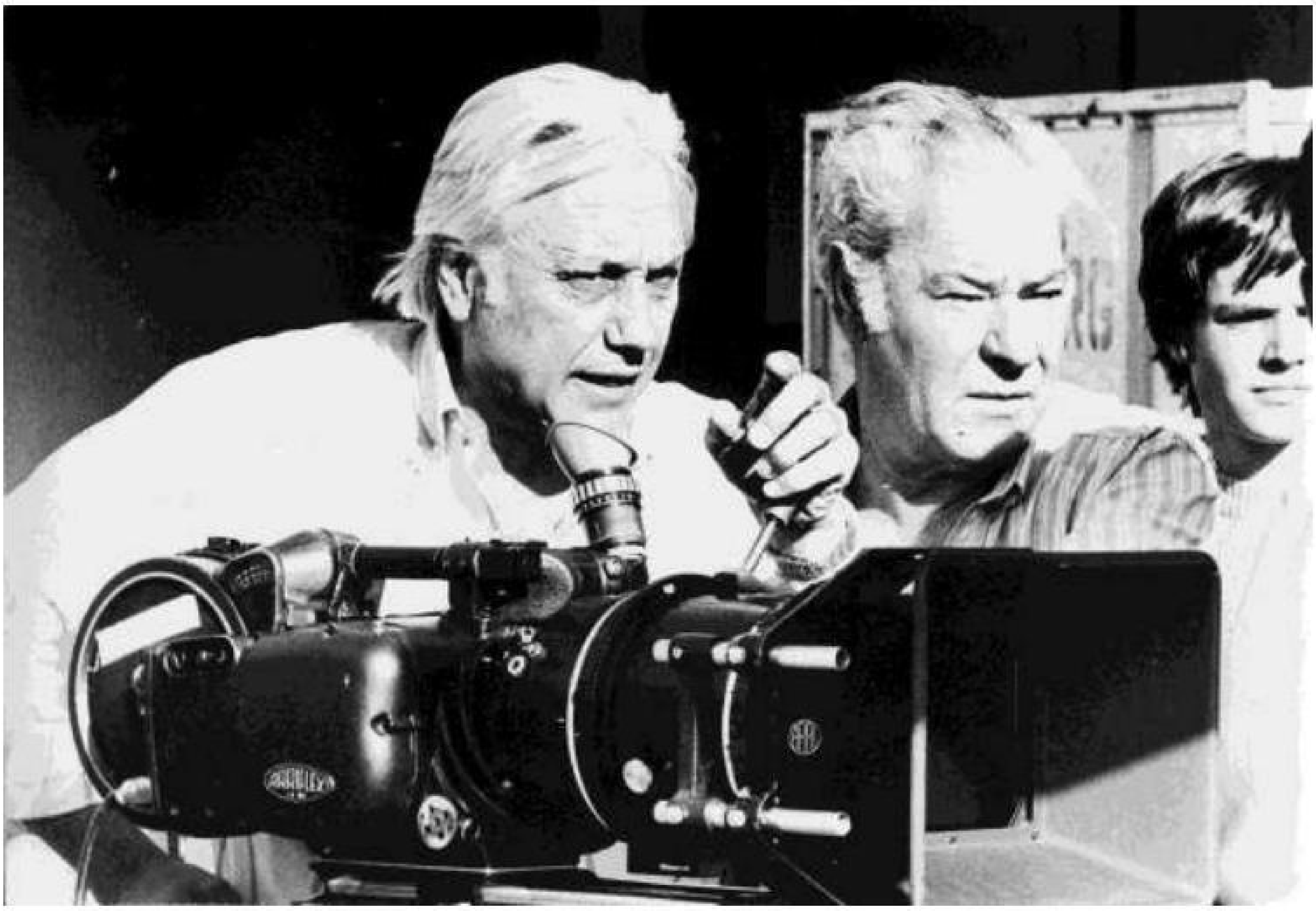
---

[1] Película estrenada el 26 septiembre de 1946, dirigida por Jorge Jantus, con la supervisión de Enrique Cahen Salaverry, sobre guion de Manuel Agromayor y Alfredo de la Guardia, con Francisco de Paula, José Olarra, María Esther Podestá y Silvana Roth.

[2] Película estrenada el 9 de diciembre de 1948, dirigida por Ernesto Arancibia con guion de Ulyses Petit de Murat basado en *El Molino de Floss, novela inglesa de George Elliot, seudónimo de Mary Ann Evans,* protagonizada por Elisa Christian Galvé, Roberto Escalada, Carlos Cores, Alberto Closas y José Olarra.

[3] Coproducción Argentino-chilena estrenada el 11 de octubre de 1949, dirigida por Francisco Mugica y Eduardo Boneo, sobre guion de Eduardo Borrás, sobre la fundación de la ciudad de Esperanza (Santa Fe) primera colonia de inmigrantes, protagonizada por Jacob Ben-Ami, Aida Alberti, Silvana Roth, Ignacio de Soroa, Malvina Pastorino y Ricardo Passano.

Ante la paralización de la Industria y la imposibilidad de trabajar, junto a Fernando Ayala, con quien ya había trabajado como productor en sus primeros filmes fundan Aries, iniciando una prolífica carrera con numerosos títulos reconocidos tanto en el país como en el exterior, produciendo en los primeros tiempos las películas dirigidas por Ayala, entrando en crisis económicas de la que se recuperan gracias a una película picaresca: *Hotel Alojamiento.*



1968. Un novel y exitoso director: Héctor Olivera

Luego del éxito y la recuperación de la productora gracias a *Hotel Alojamiento*, cuenta Olivera que entran en "*un período industrialmente más sensato*" dando comienzo a una nueva etapa caracterizada por la diversidad de géneros.

Es en esta etapa en la que el Productor realiza su debut como director cinematográfico con un film de corte picaresco, *Psexoanálisis*, con guion de Gius, sobre argumento del propio Olivera, basándose para los personajes de Lolita y Vampi en cuentos de Máximo Lafort y Susana - *Piri* - Lugones[4]. Fernando Ayala esta vez actúa como productor. Con un elenco de primera línea entre los que se destacan Norman Briski en el papel de Sigmundo, un falso psicoanalista que organiza sesiones de terapia grupal que utiliza para relacionarse sexualmente con sus pacientes, en la época en que el psicoanálisis irrumpe en la Argentina. Toma en tono de burla, y simplifica los conceptos psicoanalíticos, agradeciendo en una placa fija la *valiosa y desinteresada colaboración de su gran amigo el Profesor Sigmund Freud, sin la cual la película jamás hubiera podido ser realizada*, impresa sobre un busto del médico vienés que preside las reuniones de terapia grupal. Desde la mirada actual, la película puede ser considerada sumamente ingenua, e inclusive debido a los valores sociales vigentes podrían ser cuestionados algunos gags, debido a la presentación de ciertos estereotipos, pero en su momento fue muy cuestionada desde la crítica por el lenguaje utilizado, pero a la vez, fue unánime en los elogios al novel director por la dirección de actores y los decorados psicodélicos, elaborados por Edgardo Giménez[5] ambientando la escenografía de Oscar Lagomarsino.

---

[4] Susana Pirí Lugones (Bs.As, 30/4/1925- ¿17-2-1978?) , fue una escritora argentina, con militancia política en Montoneros, que solía presentarse como *"nieta del poeta, hija del torturador"*, y efectivamente, era nieta del reconocido escritor, Leopoldo Lugones, y a la vez hija del Comisario, del

El arte pop, no solo se manifiesta en la escenografía y la ambientación sino también en la musicalización de Jorge López Ruiz, en algunos, casos con música *diegética* a cargo del grupo Séptima Brigada, en las escenas de la desopilante fiesta organizada por Vampi (Libertad Leblanc), a la que asisten Penélope (Malvina Pastorino) y Sigmundo (Norman Briski), a la que ingresan a través de un tobogán a un salón; así como por el vestuario a cargo de Dalila Puzzovio, con camisas floreadas, cuellos tipo mao en chaquetas y camisas masculinas y en los vestidos plenos de colores y estampados psicodélicos de las mujeres.

Los pacientes de Sigmundo presentan síntomas diferentes, Brígida (Elsa Daniel), una recién casada aniñada, que sufre de frigidez, tras haber perdido la virginidad con la silla de su bicicleta (escena presentada con la estética de película silente en blanco y negro, textos intercalados y un piano acompañando la secuencia; su marido, Juan (Enzo Viena), que termina incorporándose a la terapia luego del alta de su esposa, ya que pierde el deseo tras la original cura propuesta por el supuesto analista. Edipo (Jorge Barreiro), un hombre

---

mismo nombre, responsable de crear la picana eléctrica como método de tortura. Heredera de la tragedia de la familiar, fue secuestrada por una patota durante la última dictadura militar, el 20 de diciembre de 1977 y se supone que asesinada entre el 17 y el 18 de febrero de 1978, luego de pasar por diferentes centros clandestinos de detención. Dueña de un humor ácido, sus escritos se caracterizan por una mirada crítica, aunque principalmente se dedicó al trabajo editorial

[5] Reconocido artista plástico perteneciente al grupo del Instituto Di Tella, Centro de Investigación Cultural que albergó las vanguardias artísticas en teatro, música y plástica que funcionó desde 1958 hasta 1970, en que fue cerrado por la dictadura de Juan Carlos Onganía. Sus escenografías tanto en *Psexoanálisis* como en *Los Neuróticos* le valió el luego denominado Cóndor de Plata en 1971 por esta segunda película.

soltero, que intenta seducir a cuanta mujer se le presenta, complaciéndolas, pero que es incapaz de mantener una relación debido a la dependencia que tiene de su madre, Yocasta (Fabiana Gavel). Conoce a Lolita (Soledad Silveyra), la hija de Penélope (Malvina Pastorino), una adolescente que lo seduce, llevándolo finalmente a la cárcel. Penélope, quien se encuentra a cargo del correo sentimental de un periódico y aconseja a todas las jóvenes que le escriben tener sexo con sus enamorados, mientras intenta seducir a cuanto hombre se le cruza. Trifón (Pepe Soriano) que sufre una tartamudez debido a los abusos de Sisebuta (Nía Quesada), su dominante esposa, que logra curarse al enfrentarla cuando la mujer intenta maltratar a su analista. Otro de sus pacientes, René (Julio de Grazia), un hombre tímido, que, por las noches, acosaba a las mujeres como Lobizón, el Sátiro, que sueña recurrentemente con mujeres desnudas, hasta que asume su travestismo, llegando vestido de mujer a la sesión. Vampi, que se incorpora más tarde a las sesiones, una mujer sexy que abandona a los hombres luego de seducirlos, asumiendo que solo podría amar a quien se le resistiera. Y Fabiana (Juana Hidalgo) una joven con tendencias suicidas, a la que todos ignoran, que sufre una renguera debido a un encuentro traumático en su infancia con un exhibicionista en una plaza.

De forma poco ortodoxa el falso analista va solucionando los traumas de todos sus pacientes, hasta ser descubierto, pero pese a ello continuará ejerciendo, dando la posibilidad de una secuela debido a la buena acogida de la ópera prima de Olivera. Así, se inicia la filmación de *Los Neuróticos*[6], nuevamente con guion de Gius, según un argumento propio que se estrenó finalmente el 18 de marzo de 1971, pese a estar lista en 1968, debido a problemas con la censura durante el gobierno militar de Onganía. Las razones para su prohibición fueron variadas: no gustó su título, *Psexoanalizados*, que debió cambiarse por *Los neuróticos; esto no* fue suficiente para los censores oficiales, y la prohibición se mantuvo por tiempo indeterminado, ya que el filme fue considerado *"atrevido para el nivel mental del público argentino"*. Esta secuela, repitió la fórmula exitosa del primer filme con el desfile de los pacientes por el consultorio de Sigmundo, y tuvo como protagonistas nuevamente a Norman Briski, Malvina Pastorino, y Soledad Silveyra, acompañados esta vez por Jorge Salcedo, Marcela López Rey, Susana Giménez y Nathán Pinzón.

---

[6] Si bien se terminó de producir en junio de 1969, fue prohibida por el Ente de Calificación, responsable de la censura. A fin de poder estrenarla comercialmente, se le realizaron cortes para someterla a una nueva calificación, pero en septiembre el organismo mantuvo la decisión, nuevamente le realizaron cortes, sin embargo, se ratificó la decisión en octubre, siendo autorizada finalmente en el mes de noviembre.

Entre crisis económicas y estrategias para sobrevivir

Pese a los problemas con la censura de la Revolución Argentina comandada por Onganía, y la forma de burlarla con películas pasatistas o musicales folklóricos, en 1972, Olivera comienza la filmación de *Las venganzas de Beto Sánchez*[7], considerándola un verdadero desafío. "Para mí era la película con la que podía conquistar el título de director", afirma Olivera según Carlos Landini (24, 1993). La película, debido a la temática y la crítica a las grandes instituciones sociales[8] tuvo problemas con los integrantes de la comisión calificadora y la censura. Por ejemplo, la Comisión Episcopal Argentina para los medios de Comunicación Social la consideró en un comunicado del 13 de abril de 1973 "un film totalmente negativo", el Estado Mayor del Ejército afirmó en una nota del 10 de abril de 1973 que la película atentaba contra los valores y pautas culturales vigentes y solicitó la supresión del episodio referido a un Oficial del ejército y la Secretaría de Inteligencia del Estado, estimaba que no correspondía que estuviera en el régimen de subsidios del Estado. Todas estas cuestiones determinaron que la película no se estrenara hasta después de la asunción de las autoridades constitucionales el 25 de mayo de 1973.

1974 es un año clave para la productora, por una parte, ya que Olivera, estrena una de sus películas más importante: *La Patagonia Rebelde*, basada en la trilogía de Osvaldo Bayer, *Los Vengadores de la Patagonia Trágica*, donde se narra el contexto de las huelgas rurales patagónicas acaecidas en 1921 por mejoras en las condiciones de vida y la posterior represión militar que costó la vida de más de 1500 huelguistas, así como el Libro de José María Borrero, *La Patagonia Trágica*, donde el autor, abogado y periodista de origen español cuenta las formas de explotación en las lejanas tierras patagónicas, y la impunidad de los estancieros para la explotación de los recursos a costa de los indígenas y los obreros rurales. Olivera recuerda que el título de Bayer es un homenaje a aquel libro de Borrero, poco conocido en esa época. El tema le resulta de interés, y contacta al historiador para trabajar en la adaptación de los libros, pese a ser un tema tabú en ese momento histórico. Estratégicamente, esperan a que pasaran las elecciones del 11 de marzo de 1973, para presentar el proyecto, el que es aprobado en la llamada "primavera camporista".[9] Igualmente, debido a lo ríspido del tema, Repetto, consultó a un amigo, oficial del Ejército, al que le lleva el guion, recibiendo como respuesta que el Arma Ejército era prescindente en temas de cinematografía. Así inician el rodaje en la provincia de Santa Cruz, donde reciben todo el apoyo del gobernador Jorge Cepernic, que les aconseja acelerar la filmación ante algunos cambios políticos que se avecinan, facilitando la colaboración de los mineros de Río Turbio y de la Juventud Peronista como extras, entre los que, según cuenta el propio Olivera entre numerosas anécdotas, figuró el ex presidente Néstor Kirchner.

---

[7] Con guion de Ricardo Talesnik, se estrenó el 23 de agosto de 1973, y que tuvo como protagonistas a Pepe Soriano, Federico Luppi, Irma Roy, Héctor Alterio, y China Zorrilla. El filme tuvo el título alternativo de *La venganza de Beto Sánchez*, Reconocido por la crítica, el filme compartió el premio de la Asociación de Cronistas entregado en 1974 a mejor Película, con Juan *Moreira* de Leonardo Favio.

[8] El filme narra la reacción de un hombre de mediana edad, que al perder a su padre y su trabajo, decide "vengarse" de aquellos a los que culpa de sus fracasos, que representan a las diferentes instituciones y a ciertos prejuicios sociales: su maestra de tercer grado (China Zorrilla) que inculcaba el terror al fracaso, el viejo cura de la parroquia (Fernando Iglesias, *Tacholas*) y los conceptos de lo bueno y lo malo, su primera novia (Irma Roy) que por los prejuicios de la época no concretaba el acto sexual, abandonándolo luego de dos años de relación; la cuarta venganza contra su mejor amigo (Federico Luppi), un exitoso empresario a quien acusa de haberle enseñado a comportarse en un mundo al que no pertenecía y en el que no tenía chance. La siguiente, contra el oficial (Héctor Alterio) que abusaba de su autoridad durante el período en que realizó el Servicio Militar Obligatorio, y finalmente la última contra el jefe de la empresa de la que lo despidieron, buscando a los responsables que no encuentra porque es propiedad de una multinacional con sede en un paraíso fiscal, por último, va a buscar, muy freudianamente a su madre, quien dramáticamente intenta finalmente contenerlo.

La película fue finalizada en tiempo record, un mes solamente en posproducción. Sin embargo, se encontraron con serios problemas para su calificación debido a que el Ministerio de Defensa, integrante del Comité de Calificación no se expedía. La película logra salir de este limbo, gracias a la decisión del mismo Perón que ordena su exhibición por un enfrentamiento con el Jefe del Ejército[10]. Así la película protagonizada por Héctor Alterio, Luis Brandoni, Federico Luppi y Pepe Soriano se estrena el 13 de junio de 1974. El 1 de julio, fecha en que muere Perón, Olivera recibe el Oso de Plata en la Berlinale. El 12 de octubre de ese año, el filme es prohibido, por el gobierno de María Estela Martínez, a cargo de la presidencia, debiendo al poco tiempo, exilarse la mayoría del elenco por las amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina, un grupo paramilitar de derecha. En Argentina esta película sólo pudo volver a ser exhibida en 1984, con la llegada de un gobierno democrático tras largos años de dictadura.

---

[9] Nos referimos al gobierno de Héctor J. Cámpora, entre el 25 de mayo de 1973 y el 13 de julio de 1973, fecha en que renuncia por presiones junto a todo su gabinete a fin de llamar a elecciones que se realizaron el 23 de septiembre de 1973, en las que triunfa con más del 62% de los votos la fórmula Perón-Perón (el General Perón y su tercera esposa, María Estela Martínez de Perón que asumen el 12 de octubre de 1973. En el período de transición entre ambos presidentes electos, asumió la Presidencia el presidente de la Cámara de Diputados, Raúl Lastiri, yerno de José López Rega y miembro de la Logia Propaganda Due.

[10] El 13 de junio de 1974 el Diario La Nación publica en la primera página unas declaraciones del General Leandro Anaya (Comandante en Jefe del Ejército y sobrino del General retirado Elbio Anaya que aparecía en la película como el Capitán Arzeno, interpretado por Héctor Pellegrini) en las que afirma que el Ejército responde a sus mandos naturales. Esto molesta a Perón, ya que esa frase era usada muy comúnmente en el pasado cuando los militares preparaban algún golpe o asonada militar.

Pese a las constantes persecuciones y amenazas a actores, Aries Producciones continuó filmando. En 1975, Olivera dirige un nuevo proyecto, *El Muerto*[11], con guion propio en colaboración con Fernando Ayala y colaboración en la línea argumental, de Juan Carlos Onetti, basado en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges, con un costo mayor al del film anterior.

En 1979 Olivera filma *La Nona*[12], protagonizada por Pepe Soriano. Cuenta su director, que Ayala, productor del filme, debió solicitar autorización a la Junta Militar para que

---

[11] La historia de Benjamín Otálora fue encarnada por un elenco encabezado por Francisco Rabal, Thelma Biral, Juan José Camero y Antonio Iranzo. También colaboró en esta película, Juan Carlos Desanzo como director de fotografía, y fue filmada parcialmente en la República Oriental del Uruguay, en las ciudades de Colonia de Sacramento y Tacuarembó.

[12] El personaje de La Nona surge de un programa televisivo, interpretado por Nora Cullen y es creación del dramaturgo Roberto Cossa quien estrena la obra teatral en 1977 con gran éxito, ya que muchos consideraban el personaje como una metáfora de la sociedad argentina de esa época, representada por la anciana que come sin parar, endeudando y destruyendo a su familia.

Pepe Soriano pudiera protagonizarla. Además, el productor desempeñó un pequeño papel, el de juez de paz que oficia el matrimonio de la popular abuela con el dueño de un quiosco vecino. La película tuvo gran repercusión debido a su valor intelectual y su humor negro. Un año después, inicia un nuevo proyecto, *Los viernes de la eternidad*[13], que -al decir de Olivera- muestra su propensión a los temas insólitos y lo que se puede hacer desde una proposición mágica.

A inicios de la década del 80, en la etapa final de la dictadura militar, debido en gran parte a una fuerte crisis económica de la productora, Aries se asocia con la productora estadounidense New Word Pictures, del director norteamericano Roger Corman[14], empresa que por razones principalmente legales y comerciales fue mudando de nombre hasta convertirse en New Horizons Pictures Corporation.

Esta etapa se caracterizó con la filmación de diez películas de bajo presupuesto, conocidas como películas clase B de las cuales, solo una se estrenó en Argentina, aunque todos los rodajes se produjeron en el país en los estudios de Baires en Don Torcuato en el caso de interiores y los bosques de Ezeiza para los exteriores. Los actores protagónicos eran norteamericanos y solo algunos actores secundarios fueron argentinos y alguna de ellas dirigidas por el propio Olivera.

De esta sociedad nos encontramos con productos que sufrieron diversa suerte, tales como *El cazador de la muerte* (1983, de James Sbardetalli); *Kain, del planeta oscuro* (1983, John Broderick), *La guerra de los magos* (1983), *Reina Salvaje* (1984), *Amazona* (1984), *La muerte blanca* (1985), todas dirigidas por Héctor Olivera, *El cazador de la muerte II* (1986, Jim Wynorski), *El ojo de la tormenta* (1987, Alejandro Sessa), *Two to tango/Matar es morir un poco* (1988), nueva versión de *Últimos días de la Víctima* que fuera realizada por Adolfo Aristarain en 1982, sobre el libro homónimo de Juan Pablo Feinmann y *Toca la muerte por mi/Límite de riesgo/Negra medianoche* (1990), ambas también dirigidas por Olivera, quien sostiene: "Soy absolutamente responsable de mis actos. Reconozco haber hecho bodrios en mi vida como director. Como las películas de encargo de Roger Corman, que eran imprescindibles para mantener abiertos los estudios (...) Nunca filmé con seudónimo..."

---

[13] Basada en la novela homónima de María Granata, ganadora del premio Emecé en 1970. El guion fue realizado por la autora junto al propio Olivera, y fue protagonizada por Thelma Biral, Héctor Aterio y Susana Campos.

[14] Roger William Corman, (Detroit 1926) estuvo involucrado en casi 400 películas desde principios de los cincuenta hasta hoy y ha sido una figura clave del cine de bajo presupuesto, productor hábil y director inteligente, este hombre. Fue una especie de mentor de una nueva camada de directores y actores, como Ford Coppola, Jack Nicholson, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Joe Dante, Monte Hellman y John Sayles. Como director realizó algunas obras especialmente recordadas, como sus adaptaciones de Edgar Allan Poe con Vincent Price en los protagónicos y esa joya del humor negro que es La tiendita del horror (*The Little Shop of Horrors*, 1960). Y en su rol de distribuidor demostró ser un tipo con sensibilidad artística: fue el responsable de que se exhibieran en Estados Unidos algunas películas de Federico Fellini e Ingmar Bergman. Su autobiografía, publicada en 1990, se titula *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* (*Cómo realicé un centenar de películas y nunca perdí un centavo*), y documenta su experiencia en la industria cinematográfica. En el año 2009, la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de EE.UU. ke hizo entrega de un Oscar Honorario

La mayoría de estas realizaciones intentaban aprovechar el éxito de *Conan, el bárbaro* (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982), superproducción de Dino De Laurentis y la Universal Pictures, con Arnold Schwarzenegger en su primer papel importante junto a James Earl Jones y Max von Sydow. Y pertenecen al subgénero que en Estados Unidos denominan "Sword and Sorcery" (literalmente, "espada y brujería"), muy de moda en los años 80 siendo el resto filmes policiales y de suspenso.

En 1982 Olivera realiza un documental, *B.A.Rock*, sobre el gran festival con los grupos de rock nacional que se realizó durante cuatro sábados consecutivos, en 1982, justificando el interés de la productora por producir y dirigir una película de este tipo porque el cine argentino estaba alejado de la juventud. Y al año siguiente *No habrá más penas ni olvido*[15], con gran repercusión a nivel internacional ya que gana en la Berlinale de 1984 el Premio Confédération Internationale des Cinémas d'Art et Essai Juries (C.I.C.A.E.); Premio de la Federación Internacional de Críticos de Cine (FIPRESCI); Oso de plata de Berlín, Premio especial del jurado, siendo nominada para el Oso de Oro, y en el Festival de Cognac du Film Policier, en 1985 Gran Premio.

Ya en la etapa democrática a partir de 1983, Olivera continúa en la línea de películas testimoniales, esta vez con una historia basada en un trágico hecho ocurrido en el inicio de la última dictadura, el secuestro y desaparición el 16 de septiembre de 1976 de un grupo de estudiantes secundarios que luchaban por el boleto estudiantil gratuito para estudiantes secundarios en la ciudad de La Plata, hecho conocido como *La noche de los lápices*[16], en el que desarrolla el guion junto a Daniel Kon. En 1993 Olivera realiza una nueva película testimonial, basada en una historia que sacudió a la sociedad argentina: *El caso María Soledad*[17].

---

[15] Con guion de Roberto Cossa y el propio Olivera, la película está basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano que cuenta el enfrentamiento interno del peronismo en la etapa entre las facciones de la derecha y la izquierda, llevando a un pequeño pueblo, Colonia Vela, lo ocurrido en la Argentina entre 1973 y 1975. Protagonizada por un elenco de primer nivel, en los que se destacan Federico Luppi, Victor Laplace, Héctor Bidonde, Rodolfo Ranni, Miguel Angel Sola, Julio De Grazia, Lautaro Murúa, Graciela Dufau, Fernando Iglesias (Tacholas) y Ulises Dumont se estrenó el 22 de septiembre de 1983.

[16] Protagonizada por Alejo García Pintos, Vita Escardó, Pablo Novak, Adriana Salonia y Leonardo Sbaraglia, fue estrenada el 4 de septiembre de 1986, a diez años de los hechos que le dieron lugar, y a poco del juicio a las Juntas Militares realizados en 1985, en el que declaró uno de los sobrevivientes. Esta

Al año siguiente, estrena *Una sombra ya pronto serás*[18], basada en el libro de Osvaldo Soriano, quien colaboró con Olivera en el guion, en la que un ingeniero, encargado de diseñar programas informáticos, encuentra extraños y solitarios personajes en su deambular por la pampa argentina. Pese a ganar cinco Cóndor de Plata en 1995 y el premio al mejor actor (Miguel Ángel Sola) en el Festival Internacional de cine de Biarritz, el director no quedó conforme, considerándola como "una *road-movie* que no llevaba a ninguna parte, con personajes que giraban en círculos, con un planteo superintelectual. Y no funcionó. No anduvo de público, tuvo una crítica regular, fue al Festival de Venecia y no pasó nada, fue seleccionada para el Oscar y no pasó nada".

Esto lo llevó a explorar en el ámbito de la televisión, con la producción y dirección entre 1994 y 1998 de ciclos que fueron ampliamente reconocidos, como *Nueve lunas, De poeta y de loco, Archivo negro* y *Laura y Zoe*.

Tras la muerte de Fernando Ayala en 1997, Héctor Olivera vuelve a filmar en 2001 una película en coproducción con España basada en la novela de la chilena Marcela Serrano, *Antigua Vida Mía,* estrenada en febrero de 2002 y protagonizada por Ana Belén, Cecilia Roth, Juan Leyrado y Jorge Marrale. "Nunca se me había ocurrido hacer un melodrama. Y no por falta de oportunidad: Ayala más de una vez quería entusiasmarme con algún

---

película fue la primera que cuenta una historia dentro de un Centro Clandestino, creando los primeros fotogramas del horror. (Raggio, 2011:3).

Basada en el libro homónimo de María Seoane y Héctor Ruiz Nuñez, inspirado en el testimonio que diera Pablo Díaz en el juicio a las Juntas, que toma y reconstruye la historia de siete de los diez jóvenes secuestrados en la noche del 16 de septiembre de 1976: María Clara Ciocchini, Claudia Falcone, Claudio de Acha, Daniel Racero, Horacio Ungaro y Francisco López Muntaner, que continúan desaparecidos y Pablo Díaz al que se presentaba como el único sobreviviente, omitiendo a los otros tres: Gustavo Calotti, Emilce Moler y Patricia Peralta, todos ellos liberados entre 1978 y 1980. La mayoría de los jóvenes desaparecidos eran militantes de la Unión de Estudiantes Secundarios, la rama estudiantil del partido Justicialista, conocida por sus siglas: UES, que tenía fuertes vinculaciones con la agrupación Montoneros. En el caso de Pablo Díaz, pertenecía a la Juventud Guevarista, y Patricia Miranda, estudiante de Bellas Artes, que no tenía militancia política alguna ni había participado de las movilizaciones reclamando el boleto estudiantil.

[17] Con guion de Graciela Maglie y Olivera fue protagonizada por Valentina Bassi, Carolina Fal y Belen Blanco, el film es una crónica de ficción basada en hechos reales sucedidos en 1990, en la ciudad de Catamarca, en el Noroeste de Argentina y relata el crimen de María Soledad Morales, una joven asesinada por los hijos del poder y el posterior juicio a los acusados. María Soledad era una joven estudiante de escuela media, que apareció muerta, violada y drogada, y fueron sospechados de su crimen, jóvenes del entorno del entonces gobernador de la provincia, donde se realizaron multitudinarias marchas de silencio reclamando justicia para la joven, que se replicaron en todo el país.

[18] protagonizada por Miguel Angel Solá, Pepe Soriano, Alicia Bruzzo, Eusebio Poncela Luis Brandoni, Roberto Carnaghi, Diego Torres, Gloria Carrá, Alfonso De Grazia y Marita Ballesteros.

proyecto", recuerda el director en una de las tantas entrevistas periodísticas, remarcando la atracción que tuvo ante los tópicos femeninos que presenta la novela.

Tres años después, en 2004 con guion del propio Olivera y de José Pablo Feinmann, se estrena *Ay, Juancito!*[19], película en la que se recrean los primeros dos gobiernos de Perón (1946-1955) a partir del ascenso y caída del hermano de Evita, Juan Duarte, el soltero más codiciado de Argentina, con una vida disipada, que desde su cargo de secretario privado del General, se erigía como uno de los mayores representantes de la corrupción asociada al poder. A través de dos ejes, la relación de Juan con las mujeres, y su muerte, el filme, presenta una nueva hipótesis sobre su deceso, que creó intensos debates en la sociedad argentina que no creía en el suicidio del joven.

Seis años después (año 2010), se estrena el último film hasta la fecha de Olivera, *El Mural*, una coproducción argentino-mexicana, con guion de Olivera y Antonio Armonía, protagonizada por Bruno Bichir, Luis Machín, Carla Peterson y Ana Celentano, en la que muestra el trabajo del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros realizado en 1933 junto a algunas de las figuras más importantes de la plástica del Siglo XX: Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el pintor y escenógrafo uruguayo

---

[19] Protagonizada por Adrián Navarro, Inés Estévez, Leticia Brédice, Laura Novoa, Jorge Marrale.

Enrique Lázaro con quienes termina formando el Sindicato de Artistas Plásticos, su mural *Ejercicio Plástico*[20], en la fastuosa casaquinta Los Granados, situada en la localidad de Don Torcuato, en la zona norte de la provincia de Buenos Aires, propiedad del empresario Natalio Botana, uno de los personajes más influyentes de la época, dueño del diario Crítica y socio de los estudios cinematográficos Baires, su esposa, Salvadora, una de las primeras mujeres periodistas y reconocida militante anarquista, y la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum, esposa de Siqueiros y luego amante de Botana y el mismo Pablo Neruda, quien recordaba en sus memorias: "esas fiestas que solo los millonarios norteamericanos y argentinos pueden dar". Enmarcados en una época de cambios políticos en el país, durante la llamada década infame que se inauguró con el golpe del General Uriburu el 8 de septiembre de 1930, donde la tortura, la muerte, y la aplicación de la ley de Residencia, por la que se deportaba a los extranjeros de ideas de izquierda eran moneda corriente, tal como le ocurrió al propio Siqueiros durante la presidencia del General Justo.

El filme no tuvo el éxito que se esperaba, y esto obligó a dejar de lado el último proyecto de la Productora, *La bandolera Inglesa,* sobre la vida de Elena Greenhill, obligando a la presentación de convocatoria de acreedores y pedir la quiebra en el mes de febrero de 2014.

---

[20] Realizado en el sótano debajo de la cocina en lo que sería el cuarto de juego donde Botana recibía a sus amigos, e inspirado en una caja transparente en medio del mar, con ondinas rodeándola, y asomadas con curiosidad, con la imagen de Blanca Luz Brum. La obra presenta una serie de peculiaridades, ya que es la única realizada por encargo, rompiendo el principio del muralista de considerar a su arte como social, a lo que se suma la innovación en los materiales al utilizar las pinturas con silicatos con una brocha de aire. Luego de años de abandono, en 2010 se llevó al Museo del Bicentenario, en la antigua Aduana Taylor detrás de la casa de gobierno, donde puede ser visitada.

FILMOGRAFIA

Como director

El mural (2010) También coguionista y coproductor

Ay, Juancito (2004) También actor (director película de Nini). Coguionista,

Antigua vida mía (2001)

Una sombra ya pronto serás (1994) También coguionista y coproductor

El caso María Soledad (1993) También coguionista

Negra medianoche (1990)

Matar es morir un poco (1989)

La Noche de los Lápices (1986)

La muerte blanca (1985) También coguionista

Los hechiceros del reino perdido (1985)

Reina salvaje (1984)

No habrá más penas ni olvido (1983) Intérprete (rebelde). Coguionista,

Buenos Aires Rock (1983) También coguionista

Los viernes de la eternidad (1981) También coguionista

La nona (1979) También coguionista

El canto cuenta su historia (1976) Codirección con Fernando Ayala

El muerto (1975) También coguionista

La Patagonia rebelde (1974) (Interprete en cameo final) coguionista, coproductor

Las venganzas de Beto Sánchez (1973)

Argentinísima II (1973) Codirección con Fernando Ayala

Argentinísima (1972) Codirección con Fernando Ayala

Los neuróticos (1971) También coguionista

Psexoanálisis (1968) También coguionista

Intérprete

Tacholas, un actor galaico porteño (2003) Entrevistado

El camino (2000) Orador en cementerio

Soriano (1998) Entrevistado

Asistente de director

Ellos nos hicieron así (1953)

Del otro lado del puente (1953)

Lejos del cielo (1949)

Esperanza (1949)

Productor/coproductor

Que sea Rock (2006)

El camino (2000)

El visitante (1999)

La herencia del tío Pepe (1997)

Dios los cría (1991)

El profesor punk (1988)

El año del Conejo (1987)

El ojo de la tormenta (1987)

Amazonas (1986)

Pasajeros de una pesadilla (1984)

El arreglo (1983)

El cazador de la muerte (1983)

Kain del planeta oscuro (1983)

Los fierecillos se divierten (1983)

Los Extraterrestres (1983)

Un terceto peculiar (1982)

Los fierecillos Indomables (1982)

Últimos días de la víctima (1982)

Plata Dulce (1982)

Tiempo de revancha (1981)

Las mujeres son cosas de guapos (1981)

Amante para dos (1981)

Te rompo el rating (1981)

Abierto día y noche (1981)

Días de ilusión (1980)

Las vacaciones del amor (1980)

La playa del amor (1980)

La discoteca del amor (1980)

A los cirujanos se les va la mano (1980)

Así no hay cama que aguante (1980)

Departamento compartido (1980)

Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo (1980);

Los éxitos del amor (1979)
La carpa del amor (1979)
Expertos en pinchazos (1979)
El rey de los exhortos (1979)
Custodio de señoras (1979)
Mi mujer no es mi señora (1978)
Fotógrafo de señoras (1978)
*Basta de mujeres (*1977)
*El gordo catástrofe (*1977)
Las turistas quieren guerra (1977)
Los hombres solo piensan en eso (1976)
El gordo de América (1976),
Mi novia el….. (1975)
Maridos de vacaciones (1975)
Hay que romper la rutina (1974)
Triángulo de cuatro (1974)
Los caballeros de la cama redonda (1973)
Los doctores las prefieren desnudas (1973)
Los vampiros los prefieren gorditos (1973)
Hasta que se ponga el sol (1973)
El Profesor Tirabombas (1972)
Argentino hasta la muerte (1971)
La gran ruta (1971)
La guita (1970)
El profesor Patagónico (1970)
La fiaca (1969)
El profesor hippie (1969)
En mi casa mando yo (1968)
Cuando los hombres hablan de las mujeres (1967)
Hotel Alojamiento (1966) y argumento
Las locas del conventillo (María y la otra) (1966)
Con gusto a rabia (1964)
Primero yo (1964)
Paula Cautiva (1963)

Lucía (1963)

Huis Clos (A puerta cerrada) (1962)

No exit (A puerta Cerrada) (1962)

Sábado a la noche cine (1960)

El candidato (1959)

El jefe (1958)

Jefe de Producción

Ayer fue primavera (1955)

Bacará (1955)

Coguionista:

Los médicos (1978)

Primero yo (1969)

Idea original:
Plata dulce (1982)

BIBLIOGRAFIA

Beiman, Mariano (2004) "Hacía años que quería filmar el peronismo" entrevista a Héctor Olivera en Página *12* 06-de junio de 2004.

(2001) Olivera. En busca de recuperar el tiempo perdido. Entrevista publicada en Buenos Aires, Diario La *Nación*, sección Espectáculos el 2 de mayo de 2001.

------------------(2001) El Regreso de Olivera. Todas las mujeres de Marcela Serrano Diario *La Nación*, sección Espectáculos el 2 de mayo de 2001.

---------------- (2004) La que escapó a tiempo. Entrevista publicada en Buenos Aires, *Diario La Nación*, sección Espectáculos, 13 de junio de 2004

La Nación TV entrevista emitida el 21 de julio de 2017. Héctor Olivera: "El INCAA heredó todos los problemas del cristinismo" - Copyright © LA NACION - URL: "https://www.lanacion.com.ar/2046126-hector-olivera-el-incaa-heredo-todos-los-problemas-del-cristinismo

(2007) Recordando el cine de Fernando Ayala. *Diario La Prensa* Bs.As, 11 de septiembre de 2007

Landini, Carlos (1997), Héctor Olivera Centro Editor de América Latina

Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires, Editorial Corregidor. p. 544. ISBN 950-05-0896-6.

Pigna, Felipe Entrevista en Canal 7 de Argentina. Programa ¿Qué fue de tu vida? Emitido el 29 de enero de 2011 https://www.youtube.com/watch?v=YAgrEO6zOF0

Raggio, Sandra M. (2011) Los relatos de la Noche de los Lápices: Modos de narrar el pasado reciente. [En línea] Aletheia, 1(2). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4815/ pr. 4815.p

-------------------(2017) Memorias de la Noche de los Lápices: tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente / Sandra Raggio; prólogo de Ludmila Catela Da Silva. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Posadas: Universidad Nacional de Misiones, Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-950-34-1567-2

Russo, Juan Carlos, Escribiendo cine, página web: http://www.escribiendocine.com/entrevista/0001213-hector-olivera-soy-un-director-ortodoxo-que-no-pretendo-cambiar-las-estructuras-del-cine-nacional/

Sergio Renán, Recuerdo de *La tregua* por el último *dandy* porteño

Por Pablo De Vita *

Entre 1974 y 2007 dirigió tan sólo nueve películas, pero así y todo Sergio Renán ganó un sitial dorado entre los directores referenciales del cine argentino. Lo consiguió pese a que varias de sus películas no tuvieron el favor de la crítica y una, *La fiesta de todos* (1978), tenga el estigma perpetuo de la propaganda de la oprobiosa dictadura militar argentina. Sergio Renán se arrepintió por siempre de esa labor, aunque también lo hacía de varios momentos y resoluciones de su ópera-prima *La tregua,* con la que había conquistado un fervor popular insospechado, un descomunal éxito de taquilla y la primera nominación al Oscar de Hollywood para la Argentina. Pero Sergio Renán fue, mucho antes, un rostro reconocible para el público argentino desde comienzos de la década del '50 y protagonista de varios títulos fundamentales del Nuevo Cine Argentino de los años '60 y luego un sólido director teatral. Al momento de su fallecimiento el 13 de junio de 2015 en Buenos Aires, Sergio Renán se había constituido en una referencia ineludible de la cultura argentina. Asimismo, luego de superar una brutal pancreatitis casi veinte años atrás y la extirpación de la laringe, por un cáncer dos años antes de su definitivo adiós, existía el infundado pensamiento de que Sergio Renán podía finalmente sobreponerse a todo y continuar tomando café –libro en mano- en los sitios más clásicos de Buenos Aires, como una suerte de mezcla entre dos de sus recordados personajes: el "rufián" melancólico arltiano, que hizo para la versión fílmica de *Los 7 locos*, de Leopoldo Torre Nilsson, y el famoso antihéroe romántico de Drácula, que fue uno de sus grandes éxitos en el teatro. El sábado 13 de junio esa ilusión se hizo añicos, y el Teatro Colón fue el espacio para despedir sus restos.

Porque Sergio Renán dirigió con calidad y calidez el primer Coliseo entre 1989 y 1996 y luego, brevemente, en 2000 (hasta que insólitamente Fernando de la Rúa lo removió del cargo). Precisamente su último trabajo fue para ese teatro con la régie de *L`elisir d'amore* de Donizetti, en cuyo estreno no pudo estar y comprobó la aprobación del público y los resultados de la puesta en un registro en video desde la clínica donde se encontraba internado. "Aunque los títulos cambien, la tarea de Sergio Renán en la dirección escénica se mantiene consecuente, como si buscara -y encontrara cada vez- lo mismo en lugares diferentes: una creciente estilización, la fluidez dramática sin fisuras, una ingenuidad consciente de sí misma", escribió sobre su última puesta el crítico Pablo Gianera en el periódico argentino *La Nación*.

Antes había tenido otra alegría, a cuarenta años de la nominación al Oscar de *La Tregua*, la Academia de Cine de la Argentina la presentó en copia restaurada en la última edición del BAFICI: "*La tregua* fue una historia excepcional porque provocó en varias generaciones de espectadores una sensación de reconocimiento", dijo. Fue una despedida a sala llena, con aplausos e intrínsecamente un reconocimiento: por la innovación que planteaba *Buenos Aires Viceversa*, de Alejandro Agresti, al momento del estreno de una de las mejores películas de Renán, *El sueño de los héroes*, sobre el libro de Adolfo Bioy Casares, recibió tibias aprobaciones a excepción del laudatorio comentario de la revisa cultural *Criterio*[1], de la crítica de entonces. El BAFICI sería el semillero de lo nuevo unos años después, cuando el *Nuevo Cine Argentino* convocaba adhesiones instantáneas hasta el paroxismo. Para ellos, Renán era un elemento antiguo, clásico y olvidable. Esa proyección entonces significó una doble gratificación. "Amo y agradezco a *La tregua* por haberme cambiado la vida, pero no puedo dejar de creer que mis otras películas fueron mejor hechas", nos confesaba una tarde de verano en la histórica confitería *La Biela* en un encuentro de tantos que, insospechadamente, sería uno de los últimos. Muy amigo de sus amigos, que eran muchos, la escritora Josefina Delgado definió muy acertadamente los contornos de su trascendencia: "Creo que Sergio Renán ha sido uno de los artistas argentinos más completos de la contemporaneidad. Y esto fue posible gracias no solo a su inteligencia y capacidad artística, sino también a su sensibilidad y percepción humana"[2].

Sergio Renán era el nombre artístico de Samuel Kohan y nacido en una colonia judía entrerriana el 30 de enero de 1933 había sido criado en el barrio de Once, donde su padre puso empeño en que estudiara violín. "*La tregua* se estrenó poco después de la muerte de mi padre, quien tuvo una enorme influencia sobre mí. Creo que una de las razones por las que quise darle a mi vida cierta riqueza expositiva fue por mi viejo", añadió. Dejó el instrumento por la actuación tomando clases con la memorable Hedy Crilla, y cuando

---

[1] "El artista pone su alma en todo eso, y lo expresa muy bien. Resulta admirable que, tras once años sin tocar una cámara, Renán logre las escenas intensas, el clima asfixiante, el trabajo de ambientación, el manejo de actores, que aquí alcanza". Paraná Sendrós, El sueño de los héroes, en Revista Criterio, Buenos Aires, Nro 2207, 1997.

[2] Testimonio de Josefina Delgado en De Vita, Pablo: Sergio Renán, recuerdo y presencia del *dandy* porteño, Revista Criterio, Número 2416, 2015, Buenos Aires.

todavía ni siquiera era mayor de edad, debutó en *Pasó en mi barrio*, de Mario Sóffici, con Tita Merello, le siguió *Asalto en la ciudad*, de y con Carlos Cores, para pasar a imprescindibles como *El perseguidor*, de Osías Wilenski, *La cifra impar* y *Circe*, de Manuel Antin y otras bajo la lente de Roman Viñoly Barreto, Enrique Carreras, Leopoldo Torre Nilsson, Lucas Demare y Raúl de la Torre. Como es sabido, en 1974 debutó como director con *La tregua*, labor que llevó a la pantalla el libro de Mario Benedetti y al cine latinoamericano por primera vez a una nominación al Oscar. Perdió con *Amarcord* de Fellini: "Es, para mí, el mejor director de la historia del cine. Un honor perder con Fellini", aclaró más de una vez. *La tregua* había nacido de una experiencia televisiva previa, de cuatro programas de 50min cada uno, medio en el cual también tuvo fama como galán de *telenovela* (*El amor tiene cara de mujer*), y director de programas de culto (*Las grandes novelas*). Como director del Teatro Colón fue el responsable de la visita de Leona Mitchell, Renée Fleming, Alfredo Kraus, José van Dam, Karita Mattila; y como *regisseur* de varias óperas subyacen, inolvidables, *Lady Macbeth de Mtnesk*, de Shostakovich, y más reciente, de *La flauta mágica*, de Mozart, que en su momento comentábamos: "La ovación también fue para Sergio Renán, que quiso nuevamente escenificar una ópera con videoproyecciones como en su momento *Lady Macbeth de Minsk* de Shostakovich, en este mismo escenario y en el del Teatro Real de Madrid[3]."
Desde los habitúes de la música académica, a los encendidos simpatizantes de Racing lloraron su ausencia: "Siempre pensé que había un rasgo sobresaliente en la personalidad de Renán: su asombrosa capacidad para escuchar a los otros y entenderlos. Ese rasgo, creo, era el origen de su obra y marcaba su estilo. Era un lector de primer orden, al mismo tiempo voraz y sutil. Pero no sólo era un lector de libros, era ante todo un lector de la realidad y de las circunstancias de vida que rodeaban a sus amigos. Sabía leer y sabía escuchar. Como todo gran lector, no podía sino recrear lo leído. Esa recreación (su propia obra) era su versión del mundo. Muchas veces sus observaciones eran dramáticas; con frecuencia estaban teñidas de un humor en el que se mezclaban la malicia y la compasión. Lo que decía en la pantalla, en el escenario y en la conversación hacía más ricos a los seres humanos. Era un clásico que presidía su propio cosmos: un gran artista y un amigo

---

[3] "Por primera vez en mucho, tiempo el Teatro Colón volvió al nivel que le dio fama. Se trató de una puesta sin fisuras, el director musical Fréderic Chaslin imprimió agilidad al tempo de la partitura en sintonía con la coloratura naive con toques kitsch que eligió Sergio Renán para la escenografía". Pablo De Vita, Mozart a dos orillas, en Revista Criterio, Buenos Aires, Nro 2372, 2011.

de oído infalible"[4], confirmaba el periodista y miembro de la Academia Argentina de Letras Hugo Beccacece. Aquellos que se admiraban por su conocimiento, y reconocimiento, de lo mejor de la escena universal y los otros que lo habían seguido como galán televisivo lo despedían con tristeza. Porque Sergio Renán era así, conciliador de lo irreconciliable y amigo de perspectivas tan disímiles que solo podían amalgamarse gracias a él. Tuvo una compañía de hierro en todos esos años, de grandes alegrías profesionales y momentos de salud muy difíciles, en su esposa Adriana Herrero y el cariño de su hija Nora. Renán siempre se encargaba de decirle a sus amigos que ellas eran lo mejor que le había pasado en la vida. En la despedida definitiva pudo comprobarse que para ellas, y para todos los que fueron a decirle adiós, fue así también. La entrevista por los cuarenta años de *La tregua* en su paso por Hollywood, en febrero de 2015, permitió hilvanar los perfiles de un hito del cine argentino narrado en primera persona y recordar la sentencia de Henri Langlois, el fundador de la Cinemateca Francesa, que dijo: "Este es el cine que debiera hacerse ahora y no se hace. Todo el material moderno parece desconocer algo básico como es la emoción".

---

[4] Testimonio de Hugo Beccacece en De Vita, Pablo: Sergio Renán, recuerdo y presencia del *dandy* porteño, Revista Criterio, Número 2416, 2015, Buenos Aires.

A 40 años de la nominación de La tregua[5]

Hace 40 años la entrega de los premios Oscar fue como un mundial de fútbol para nuestro país porque, por primera vez en la historia, se llegaba a "la final" y una película argentina era nominada en el rubro Mejor Película Extranjera. El gusto de los académicos contemporáneos dirá en pocas horas si *Relatos Salvajes* trae a casa el tercer galardón para la Argentina, pero en los hechos, ya suscribe la marca que inició *La tregua* cuatro décadas atrás cuando obtuvo la nominación. "Me tocaban bocina de los coches, me gritaban de los balcones. Era una especie de Maradona del cine, con una película que tenía un éxito descomunal, que yo no terminaba de entender", confirma Sergio Renán instalado cómodamente en la clásica confitería *La Biela,* mientras sonríe o saluda a la gente que pasa y lo reconoce.

Pero la entrevista comienza sin preguntas, sino con la larga e inesperada confesión: "Mi único hábito que sobrevive es la lectura porque voy menos al cine y al teatro. Ingmar Bergman, en un momento dado, anunció que se retiraba del cine declarando que la dirección de cine era una actividad para gente más joven, que lo que él era en ese momento. Afortunadamente después filmó *Fanny & Alexander*. Este fin de semana vi dos de las películas nominadas al Oscar de este año, *Whiplash* y *Birdman*, que me recordaron la sentencia de Bergman. Yo frente al cine tengo una sensación muy jodida, como de expulsión, en virtud del fracaso de mi última película *Tres de corazones*, porque lo jodido de ese fracaso es que la película me gusta. De *La tregua*, en cambio, te puedo citar cinco secuencias que no puedo ni ver porque están muy mal hechas. Actualmente tengo dos guiones enteros y un desarrollo largo de películas, pero llegado el momento, digo: "No".

¿Podemos decir que a cuarenta años de la nominación al Oscar de su ópera prima está anunciando su retiro del mundo del cine?

No lo sé. Asimismo, tengo la convicción de que si hay alguien que tiene que hacer una película con fuerte presencia de la música soy yo. Son varios los casos de gente cuya primera obra fue la más exitosa. Amo y agradezco a *La tregua* por haberme cambiado la vida, pero no puedo dejar de creer que todas mis otras películas fueron mejor hechas.

---

[5] Originariamente publicado en el Diario La Nación, Buenos Aires, 21 de febrero de 2015.

Pero *La tregua* demuestra que una película no es solamente "cómo se filma" y lo más importante es la historia, lo esencial de lo que se narra y eso provocó en varias generaciones de espectadores una especie de reconocimiento.

¿Cómo recuerda ese fenómeno?

Entre otras cosas, recibí después del estreno una carta de Victoria Ocampo que me invitaba a tomar el té. Estuve sólo esa vez con ella y me envió la carta porque había visto la película. Hay un detalle de lo que me escribió que me quedó, era la "transmisión de simpatía por la condición humana", que vio en *La tregua*. Cuando estuve en la ceremonia del Oscar, que es uno de los recuerdos esenciales de mi vida, pensé en mi viejo y mi vieja. En Los Ángeles estaba aturdido, no entendía bien que había pasado con la película.

El proyecto surgió luego de una experiencia televisiva previa.

Hubo muchas diferencias, por empezar eran cuatro programas de cincuenta minutos cada uno y eso hacía darle mucha importancia a generar expectativa para el siguiente episodio. Era otro concepto. Tuve dos productoras generosas, Tita Tamames y Rosa Zemborain, que me habían llamado para trabajar como actor en una película de Puenzo. Ellas se habían enterado que quería dirigir cine. Me insistieron en que les contara la historia de *La tregua* y cuando lo hice me dijeron que querían hacerla. En los hechos Bernardo Zupnik fue el jefe de producción y toda mi vida le voy a agradecer el apuntalamiento durante el rodaje. Luego la primera cadena de exhibición se negó a darla porque consideraron que era una buena película pero no comercial.

Atilio Mentasti, el zar del cine argentino, quiso ser el primer productor de *La tregua,* lo mismo que Tito Hurovich que había producido el éxito de *Juan Moreira* de Favio. Ante ambos la condición de Renán era que los dos protagonistas debían ser Alterio y Picchio. "Recuerdo la figura de Mentasti parado en la puerta del Atlas Lavalle mirando la cola de la vereda de enfrente que entraba al Alfa, un cine de segunda línea, tratando de entender cómo era posible que *La tregua* tuviera ese éxito", y agrega Renán: "*La Tregua* tiene cinco secuencias que están muy mal hechas. Las películas que puedo ver con menor sobresalto de las que yo he hecho son la última, la penúltima y la anterior, hasta *Tres de corazones*. Me gusta la historia, mucho, tiene un núcleo muy bueno con el libro de Juan José Saer y me fascinan las actuaciones de Luis Luque y Mónica Ayos", confesó.

Resulta difícil pensar en La tregua *y relacionarla con secuencias mal hechas*...

Héctor Alterio
Luis Brandoni
Ana María Picchio
Marilina Ross
y un elenco
espectacular,

"la tregua"

en un film
de Sergio Renan

Usted no podrá
desentenderse de
esta historia

Es muy compleja la cosa, son varios los casos de gente cuya primera obra fue la más exitosa. El otro día me encontré con Rafael Filipelli y él, que es tan tanguero como yo, refiere al momento del encuentro de Alterio con la Picchio y está cantando Fiorentino con Troilo. Y le dije: esa es una de las varias secuencias que filmé horrorosamente mal. No la supe filmar. Yo quería algo tímido, molesto e incómodo para Alterio escuchando eso y al mismo tiempo tratando de crear complicidad con la joven. Esa secuencia que mucha gente recuerda, que está muy bien actuada, a mí me creó un terrible complejo de culpa, porque directores como Einsenstein o Pudovkin determinaban una relación conflictiva con el excesivo uso de la palabra en el cine. Como hice una secuencia donde necesitaba que estuviesen sentados en un café durante, no sé, cinco minutos y que no hiciesen otra cosa que hablar ¿Dónde pongo la cámara? ¿Atrás de él? ¿Atrás de ella? ¿Plano de él con referencia de ella? ¿Planos de ellos solos? ¿En qué momento? Entonces quise pagar mi culpa con tres secuencias posteriores sin ninguna palabra. Ejemplo: quería que ellos pasasen frente a un negocio de ropa joven y estuviesen mirando y ella lo mirase a él, y él se le riera de imaginarse vestido así y que se cruzaran con una pareja de jóvenes. No hubo tiempo para filmarla así y no me dejaron filmar desde adentro del local. La otra secuencia que servía para lavar mi culpa, y ésa si se nota, son ellos entrando a un restaurant y él ayudándola a sentarse y ella sorprendiéndose. Los pibes no hacen eso. Pero… ¡La de cosas que están pobremente filmadas! Solo una secuencia que me encanta y es lo único que si volviera a filmarla haría igual, lo demás estaría mejor hecho. Desde el punto de vista del relato *La tregua* es excepcional porque la historia es poderosa y provocó en varias generaciones de espectadores una sensación de reconocimiento que ninguna historia que yo filmé después tuvo, y que pocas películas, mucho mejores que *La tregua*, tienen."

¿Cómo se enteró de la nominación?

Yo sabía que el Instituto de Cine la había enviado y recibí un día un telegrama de United Press que informaba de la nominación. No conocía las otras películas, solo *Lacombe, Lucien* de Louis Malle, y había visto *La prima Angélica* de Carlos Saura, que no entró y me parecía mil veces mejor. La información de la Academia decía que había dos entradas. La película tenía dos productoras, o sea que de movida éramos tres. Obviamente todos teníamos esposas, esposos, hijos, hijas, novios, novias, el embajador y el cónsul argentino… todos querían ir pero nadie sabía cómo concretar ni siquiera el hecho de esas dos entradas. Terminamos siendo "Los Campanelli paquetes", porque entramos todos, éramos veinticinco.

¿Cómo era estar en esos días previos al Oscar?

Cuando, en un almuerzo de la Asociación de Directores, me encontré sentado al lado de Frank Capra, William Wyler, Billy Wilder y King Vidor, no terminaba de vivirlo como una realidad. En cierto momento pensé: "Alguien se va a avivar y me van a rajar". De ese almuerzo, como un pibe, me quedé con todas las tarjetitas que indicaban los nombres y aún las conservo. Lo increíble fue que todos se presentaban como si no los conociéramos y contaban que películas habían hecho. Cuando me tocó presentarme, muerto de vergüenza, me puse de pie y dije que era mi ópera prima. Todos se rieron pensando que estaba haciendo un chiste. En el hotel estaba contiguo a las habitaciones de John Wayne e Ingrid Bergman.

Las películas se proyectaban para los académicos en sala...

Eso se aclaró en la conferencia de prensa que brindó Rouben Mamoulian, a cargo de la presidencia de la Academia. Explicó que había días de exhibición y no se certificaba si la habían visto o no. Se le pregunto cuanta gente fue a ver *La tregua* y Mamoulian dijo "trescientos y algo" y en el caso de *Amarcord,* "fueron más de mil cien". Un honor perder con Fellini.

¿Y la ceremonia?

Estaba en la misma fila de Jack Nicholson, hubo un homenaje a Fred Astaire en el escenario, un premio honorario a Jean Renoir, y Frank Sinatra anunció la categoría y presentó a Jack Valenti y a la actriz Susan George, quien abrió y leyó el sobre. Se descontaba el premio a *Amarcord* de Fellini y, desde luego, jamás pensé que iba a ganar. Aunque hubo un dato traicionero, cuando nombran a los nominados yo tenía la mano de la que era mi mujer y la de Rosita Zemborain y me di cuenta que las mías transpiraban. Eso me indicó que un *cachito* mío debía pensar que *a lo mejor* se daba el milagro, pero racionalmente nunca lo pensé.

¿Cuándo ve el diploma de la Academia de Hollywood que acredita la nominación al Oscar de La tregua que es lo primero que piensa?

El pasado… feliz.

10 TRABAJOS INOLVIDABLES DE SERGIO RENÁN

1) Cine: **LA TREGUA** (como director)
2) Opera: **LADY MACBETH DE MINSK** (como regisseur)
3) Teatro**: DRACULA** (como actor)
4) Cine: **EL PERSEGUIDOR** (como actor)
5) Teatro: **LA VUELTA AL HOGAR** (como actor)
6) Cine: **EL SUEÑO DE LOS HÉROES** (como director)
7) Opera: **LA FLAUTA MÁGICA** (como regisseur)
8) Teatro: **HA LLEGADO UN INSPECTOR** (como director)
9) Cine: **LA CIFRA IMPAR** (como actor)
10) Televisión: **FICCIONES** (como director)

FILMOGRAFIA

Como director

Tres de corazones (2007), sobre un cuento de Juan José Saer.

La soledad era esto (2001), también guionista sobre una novela de Juan José Millas

El sueño de los héroes (1997), también guionista sobre la novela de A. Bioy Casares.

Tacos altos (1985), también guionista sobre dos cuentos de Bernardo Kordon.

Gracias por el fuego (1984), también guionista sobre una novela de Mario Benedetti.

Sentimental (Requiem para un amigo) (1981) también guionista sobre una novela de Geno Díaz.

La fiesta de todos (1978) también guionista

Crecer de golpe (1976), también guionista sobre una novela de Haroldo Conti.

La tregua (1974), también guionista sobre una novela de Mario Benedetti.

Como actor

Al corazón (testimonio, Mario Sábato, 1995)

El censor (Eduardo Calcagno, 1995)

Debajo del mundo (Beda Docampo Feijoó, 1987)

Gracias por el fuego (Sergio Renán, 1984)

Los enemigos (Eduardo Calcagno, 1983)

Sentimental (Requiem para un amigo) (Sergio Renán, 1981)

El poder de las tinieblas (Mario Sábato, 1979)

Crecer de golpe (Sergio Renán, 1976)

Los gauchos judíos (Juan José Jusid, 1974)

La tregua (Sergio Renán, 1974)

Los siete locos (Leopoldo Torre Nilsson, 1973)

Heroína (Raúl de la Torre, 1972)

Juan Manuel de Rosas (Manuel Antín, 1972)

Y que patatín... y que patatán (Mario Sábato, 1971)

Asalto a la ciudad (Carlos Cores, 1968)

Somos los mejores (Federico Padilla, 1968)

Martín Fierro (Leopoldo Torre Nilsson, 1968)

Humo de marihuana (Lucas Demare, 1968)

Crónica para un futuro (narrador, Carlos Alberto Aguilar, 1967)

Los traidores de San Angel (Leopoldo Torre Nilsson, 1967)

Castigo al traidor (Manuel Antín, 1966)

Orden de matar (Roman Viñoly Barreto, 1965)

Los hipócritas (Enrique Carreras, 1965)

El perseguidor (Osías Wilenski, 1965)

Los evadidos (Enrique Carreras, 1964)

Circe (Manuel Antín, 1964)

La cifra impar (Manuel Antín, 1962)

Violencia en la ciudad (inédita, Enrique de Rosas (h), 1957)

Pasó en mi barrio (Mario Sóffici, 1951)

BIBLIOGRAFIA

De Vita, Pablo (2015): A 40 años de la nominación de La Tregua, *Diario La Nación*, 21 de febrero de 2015.

De Vita, Pablo (2015): Sergio Renán, recuerdo y presencia del dandy porteño, *Revista Criterio*, Número 2416

De Vita, Pablo (2011): Mozart a dos orillas, *Revista Criterio*, Número 2372.

Costa, Ivana (1995): La tregua… yo me acuerdo, Buenos Aires, *Diario Clarín*, 8 de abril de 1995

Diament, Mario (1975): El cine argentino se asomó solemnemente al mundo mágico de los Oscar, *Diario La Opinión*, 9 de abril de 1975.

Frugone, Juan Carlos (1976): La tregua sin tregua, *Diario Clarín*, 21 de febrero de 1976

Landini, Carlos (1994): Sergio Renán, en la colección *Los directores del cine argentino*, Centro Editor de América Latina

Minghetti, Claudio (2008): Sergio Renán, me estoy acostumbrando a ser el que soy, en la colección *Pasado en limpio* Capital Intelectual.

Renán, Sergio (1994): La educación sentimental, *Diario Página/12*, 31 de Julio de 1994

Scholz, Pablo (1994): Aniversario de un amor que arañó el Oscar, *Diario Clarín*, 1 de agosto de 1994.

Adolfo Aristarain: Tiempo de cine (o el placer de contar historias)

Por Fernando Brenner*

Transcurriendo ya la segunda década del siglo XXI, es importante destacar el hecho de que Adolfo Aristarain lleva realizadas 11 películas de largometraje, pero su mayoría –nueve- las filmó durante el siglo pasado. Y solamente 2 ha realizado en este. Dicho así parecería que estamos hablando de alguien que ya "colgó la cámara" o sufre algún tipo de enfermedad que le impide continuar con su oficio, con su pasión. Ni lo uno ni lo otro. Aristarain no abandonó la cámara –le encanta y le apasiona filmar y no tiene ningún malestar físico, corporal ni neuronal, más allá de los "achaques" de la edad. Y próximo a cumplir 77 años, sigue estando entre nosotros. La última película que filmó se estrenó hace 16 años. Y uno –muchos- se pregunta(n): ¿Por qué no ha vuelto a filmar uno de los grandes autores y mejores narradores del cine argentino, y por qué no, mundial?

Razones debe haber muchas. Él mismo ya lo ha dicho en infinidad de veces. Casi todos sus proyectos tanto los anteriores a su último film y especialmente los posteriores, se han abortado por disímiles cuestiones. Ya fuera o porque se abrió un productor importante, o se cayó la participación de quien iba ser el protagonista. O por conflictos internos entre coproductores o falta de convencimiento del propio director para encarar cierto proyecto. Y estamos hablando de una persona, un artista, un creador cuyas películas –por lo general- han recibido la gracia de las tres cuestiones que desvelan los deseos de los cineastas: recibir elogios de la crítica, ganar premios en festivales y conseguir el apoyo del público.

Pero aquí no vamos a hacer un análisis exhaustivo de cada uno de sus 11 largometrajes –más una miniserie de 8 capítulos- dado que eso ya ha sido escrito y analizado infinidad de veces. Aquí si haré un acercamiento a su vida y a su obra, pero básicamente será la voz –la palabra- del propio Adolfo Aristarain que hablará de su cine, sus gustos, sus obsesiones y sus deseos. Esto a partir de la vivisección de 10 reportajes que le he hecho a lo largo de 25 años. Más el aporte exclusivo e inédito de seis personas que han estado muy conectadas con él. Ya sea de manera afectiva, humana y/o profesional.

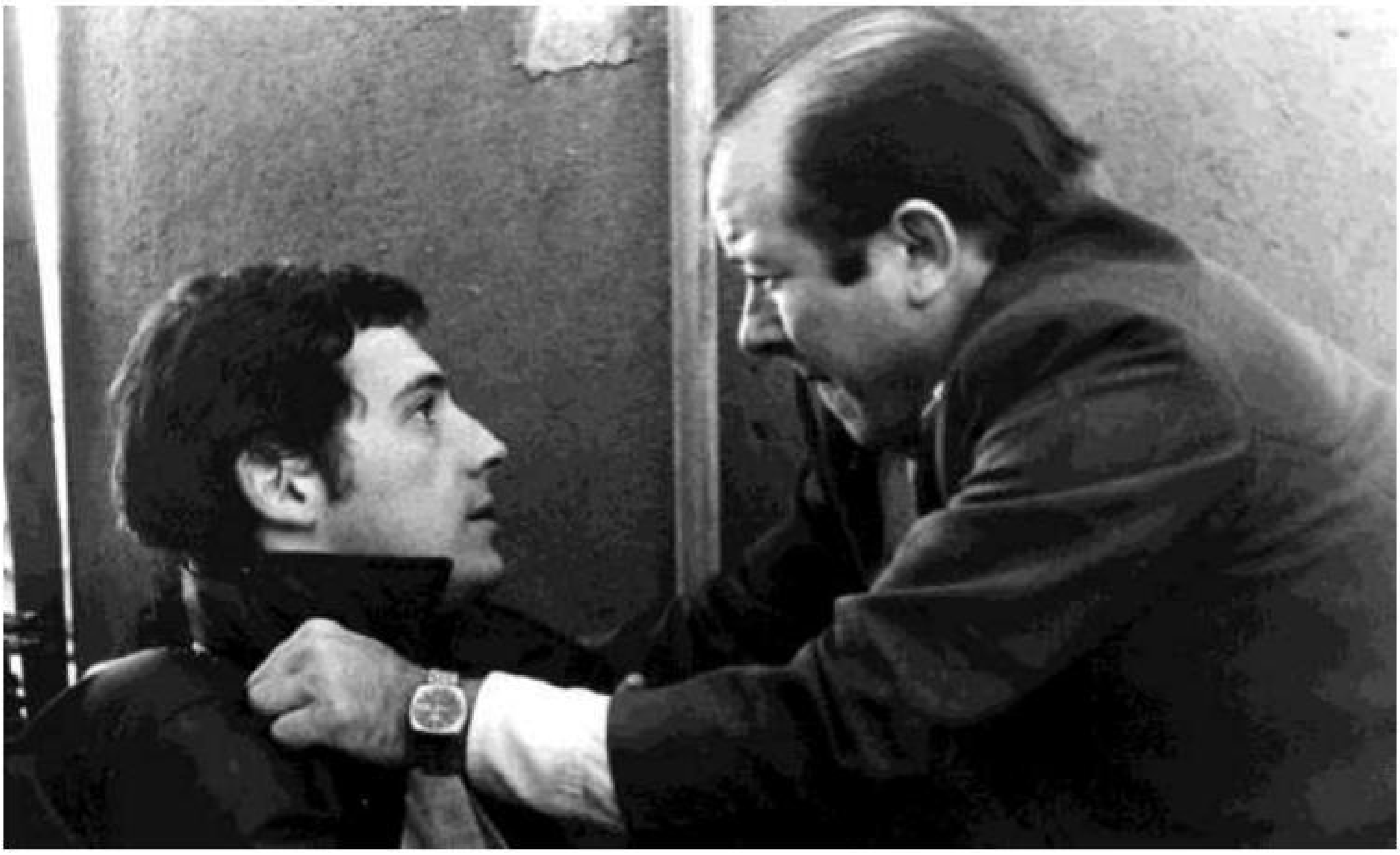
Adolfo Aristarain nació en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, el 19 de octubre de 1943, bajo el signo de Libra. De pibe iba mucho al cine. Se metía los fines de semana en las salas, y veía tres, cuatro y hasta cinco películas. Vivía en Parque Chas y rondaba por varios cines de la zona: el 25 de mayo, el cine-teatro 9 de julio, y el Grand Bourg, que era una de las dos salas más grandes de Buenos Aires, superando las 2000 localidades. Su padre ya había fallecido. En sus gustos siempre elegía las de acción, de aventuras, del oeste y las cómicas. El día para damas -los miércoles- él no iba porque daban "las de amor" y se aburría. Al igual que le pasaba con el cine argentino de la época (década del 50). *"Me las bancaba todas, ni me acuerdo de los títulos, pero eran esas producciones que parecían teatro filmado, antiguas, obsoletas en lenguaje, eran un plomo"*, según sus propias palabras. Por entonces tenía 10 años y era un fanático de la música de jazz. La primaria la hizo en el Buenos Aires English High School, en Belgrano siendo un alumno aplicado y disciplinado. En la secundaria ya era medio rebelde. Leía mucho y también escribía. Y no se sentía a gusto en el colegio, lo que lo llevó cambiar varias veces de institución. Anduvo por los colegios del Vieytes, el Reconquista y el Sarmiento. Y no terminó el Quinto Año. Ya de adolescente empezó a bancarse solo. Daba clases de inglés, o trabajaba de vendedor ambulante de puerta en puerta, ya fueran helados, libros o jabones. Antes de largar la secundaria había empezado a estudiar trompeta y finalmente la abandonó. Nunca estudió cine de manera académica. Intenta ser cuentista en su adolescencia y hace un programa en Radio Nacional leyendo traducciones propias de Dylan Thomas. Antes de los veinte empezó una vida de bohemia que incluía cine-debates, lecturas de novelas, conciertos de jazz, grandes discusiones entre melómanos y cinéfilos. La Avenida Corrientes formó parte de su nuevo mundo, con gente de teatro y de cine. Una vez fue al rodaje de *Dar la cara* (1961, de José A. Martínez Suarez), y apareció como extra junto a Luis Medina Castro. Fue su primera experiencia en lo que sería, con el correr de los años, su universo, su vida, su pasión.

Desde 1962 hasta 1979 no hubo un solo año en el que no estuviera relacionado directamente con alguna producción cinematográfica, sin ser él el director. Ya fuera en carácter de secretario de producción, de guionista de un corto, de segundo ayudante de dirección de varios directores argentinos, o de ayudante o asistente de realizador –inclusive en algunos casos también como director de 2° unidad- del porteño Rodolfo Kuhn , varias veces del español Mario Camus (quien le dio una gran mano para conectarse con otros rodajes y además de entablar una gran amistad), y directores de diversos países como Sergio Leone, Lewis Gilbert, Gordon Flemyng, Alexander Singer, Robert Parrish, Melvin Frank, Peter Collinson. Y ya en Argentina como ayudante o

asistente de dirección de Daniel Tinayre, Juan José Jusid, Sergio Renán, Juan José Stagnaro y Adrián Quiroga (aka: Mario Sábato).
Por fin debuta como director –y como guionista- con *La parte del león* (1978), un policial hecho y derecho, que sin duda marcó un antes y un después no solo para el género en la Argentina, sino en el Cine nacional de manera explícita. No tuvo en principio la buena respuesta del público esperada, pero con los años se convirtió –gracias a variadas exhibiciones en cineclubes, escuelas, talleres, y el boca en boca- en un film que marcó un hito.

En julio de 1979, se llevaron a cabo la Primeras Jornadas Argentinas de Cine No Profesional en la ciudad costera de Villa Gesell. Estos encuentros –luego establecidos en la Semana Santa y actualmente denominadas Jornadas Argentinas e Internacionales de Cine y Video Independiente - se han venido haciendo de manera ininterrumpida hasta este año (Ahora en el vecino balneario de Pinamar). Los asistentes pudieron concurrir a la sala del Cine Atlas en donde se exhibieron varios films de la década del 60 y se mostró uno que ya era considerado maldito: *La parte del león* (1978) de Adolfo Aristarain. El vasco estuvo presentando su película y también integró la Mesa Debate sobre Problemática del Cine Argentino Contemporáneo con la participación de Rodolfo Hermida (Director de la Escuela de Cine de Avellaneda), y los periodistas Salvador

Sammaritano, Jorge Miguel Couselo, Jorge Lafauci, Norma Vega, Roberto Pagés y Jorge Abel Martín. Recordando ese encuentro, el periodista, investigador y creador del Cine Club Núcleo Salvador Sammaritano, me comentó en referencia al film: "No había sexo, no se atacaba a la policía ni a ningún poder, pero ese Buenos Aires era gris y desesperanzado, filmado maravillosamente por Aristarain, no tenía nada que ver con las pautas que solo dejaban pasar películas como *Jacinta Pichimahuida se enamora*. Por entonces la censura del Ente Cinematográfico de la Argentina, no era inteligente, casi en su mayoría compuesto por vejestorios frailones, no puso objeciones. No había en *La parte del león* sexo ni ningún vigilante malo… Lástima que el público, que huía del cine nacional de entonces, tampoco tuvo tiempo de darse cuenta de qué se trataba y la película fue un fracaso comercial".



En los créditos finales de esta ópera prima aparece una leyenda que dice textualmente: "Nuestro agradecimiento a Warner Bros. (1930-1950), Michael Curtiz, Henry Hathaway, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Mervyn Le Roy, Nicholas Ray, Joseph Von Sternberg, Jacques Tourner, Raoul Walsh y John Ford, sin cuya colaboración no hubiera sido posible escribir esta historia". Un texto que sin duda era una marca de agua, una razón de ser, una proclama que decía abiertamente de donde y por donde venían sus gustos, sus directores favoritos, su manera de ver "el mundo".

Y así me lo dijo en sus propias palabras en 1986: "Yo los gustos que tengo en el cine los tuve desde siempre. Yo no estoy en otra cosa, ni nunca lo estuve. Yo trato de aclarar que no es soberbia. A mí me miraban como a un estúpido cuando la onda era ir al Cine Lorraine a ver películas de (Michelangelo) Antonioni o de (Ingmar) Bergman. En cambio, yo me iba a ver películas de (Sam) Peckinpah, de John Ford, de Raoul Walsh. Cuando yo hablaba maravillas de estas películas, a mí me miraban y decían, pobre imbécil, pobre tipo. Pero después la moda cambió y se empezó a despotricar contra el cine europeo. Pero yo no cambié de opinión. Lo que pasa que estas opiniones se empezaron a conocer cuando yo empecé a filmar. Yo no tengo empacho de decir el cine que me gusta. Hasta ahora no he visto nada que me haga cambiar de sentir. A mí me sigue gustando un cine en donde lo fundamental es saber contar una historia, la narración. Hay tipos en los que lo encuentro y hay otros en los que no. Y ese tipo de películas no me interesan. No digo que sean buenos o malos, no estoy emitiendo un juicio de valor. Y esto nunca lo aclaran cuando me hacen una nota. Yo no me pongo en el director que sabe y dice: este es bueno, este es malo. ¡No! Yo digo éste me gusta y éste no me gusta, y por ahí puede ser un genio. A mí me sigue gustando el cine americano, el de los autores clásicos. Y en el cine europeo están (Francois) Truffaut, (Claude) Chabrol, (Jean-Pierre) Melville, Mario Camus, Víctor Erice. Para mí no hay barreras de países".

Esta primera experiencia como realizador más la anterior como asistente y ayudante, le significó un gran bagaje que quiso seguir expresándolo sin interrupciones. Era muy ambicioso. En principio AA deseaba filmar dos películas por año. La realidad hizo que ese anhelo quedara descartado. Igual siguió adelante, de ahí que aceptó rodar los films musicales para Aries Cinematográfica (*La Playa del amor* y *La discoteca del Amor*). Sentía que hacer esos films le ayudaban para ir adquiriendo oficio. Un poco a la manera norteamericana de los grandes estudios y los grandes directores. "Para mí no existe el cine por encargo mientras uno consiga ser honesto consigo mismo. Cuando uno acepta una historia ajena es porque le encuentra elementos que la convierten en propia".

A partir de allí empezó a delinear un estilo, a definir un lenguaje. Entonces previo al rodaje del film, lógicamente tenemos que tener un guion. Por lo general estaban escritos por él, y si ya venía medio hecho, lo daba vuelta como una media y surgía otra visión de ese mundo. Sobre lo qué es el guion y lo que significa elaborarlo, transcribirlo y terminarlo para el rodaje, me comentó: "La película que yo tengo en la cabeza va más rápido que el tiempo que yo tardo en escribirla. Cuando estás metido en esto, no parás. Los primeros esquemas, las primeras estructuras, las hago a mano. Después lo paso a la máquina (hoy computadora). Un guion me lleva más o menos de tres a cuatro meses, desde que tenés clara la historia. Esta técnica la utilizo con los personajes principales, no con todos. Ojo que no es que primero me imagino a los actores, y después los personajes. Yo planteo una historia y después corporizo a los personajes. Hay actores que funcionan y hay actores que no. Yo no hago guion técnico. Pongo el nombre del decorado y la escena y punto. No hablo de la cámara ni nada. En el guion hay nada más que acción y diálogo. No pongo la cámara antes de la puesta en escena".

Ya estamos en la filmación. Sobre la base de ese guion, llegamos al set y hay que rodar. Quizás antes habrá algo de ensayo, y algún actor deberá previamente estudiar la psicología de su personaje en cuestión. O no. Veamos: "Yo ensayo lo menos posible. Por más que estas cosas las tenés en cuenta al momento de escribir, indudablemente los personajes tienen que tener una psicología. Pero creo que el secreto de esto está en el casting, no está en lo que vos pongas en el guion sobre el personaje. Primero están las acciones del tipo en la historia, que te marcan lo que es un personaje, después el secreto está en buscar el actor adecuado o que la personalidad de él se adecue a lo que es el personaje, que coincidan. Vos no le podés inventar o cambiar a un tipo la manera de moverse, de caminar o de hablar, el timbre de voz no se lo podés cambiar. Digamos que, si un personaje es un loco, por ahí el actor puede ir a un hospicio y ver como se mueven y reaccionan, pero son como elementos accesorios. Lo importante es que Fulano de Tal, que hace de loco, se tiene que preguntar qué haría en esa condición. Es una de las claves. Conseguir que una historia funcione en el cine es encontrarle el actor justo".

"Lo primero que hago es la puesta en escena con los actores de la secuencia entera, cosa que pone un poco nerviosos a los productores cuando las escenas son largas, porque si la escena tiene quince páginas, yo ensayo las quince páginas. Y a lo mejor voy a rodar en dos o tres días. El primer día cuando ensayas por ahí filmaste dos planos. Pero como yo me hago los planes de trabajo, yo sé dónde tengo margen y voy calculando y no pasa nada. Las películas las hago en tiempo. Y todo esto gracias a haber sido ayudante de dirección. Eso te da mucha cancha en el plan de trabajo. Yo puedo calcular muy bien lo que se tarda en hacer una película. Esta forma de trabajar tiene una gran virtud y también un riesgo. La virtud es que al no saber dónde está la cámara, el actor se mueve con total libertad, no tiene un frente. Es decir, tiene cuatro paredes, se mueve entonces para cualquier lado. Esto le da más realismo, más naturalismo a la escena que vas a filmar. Pero hasta que no esté esta puesta en escena, yo no digo donde va la cámara".

Para apuntalar lo que nos ha contado, hay ahora una frase de quien fue su más importante productor en la década que despuntaba, los Ochenta. Ahí está el también director Héctor Olivera, quien junto a su amigo y colega Fernando Ayala, eran las cabezas visibles del sello distribuidor Aries Cinematográfica, quienes concretamente "bancaron" a Adolfo en sus siguientes 4 films: *La playa del amor* (1979), *La discoteca del amor* (1980), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982). "Recuerdo que estábamos rodando *La discoteca del amor* en los Estudios Baires cuando, alarmado por la cantidad de tomas que repetía en cada escena, le pedí a Adolfo que no gastara tanto negativo. Él se sorprendió, creo que sinceramente. Le señalé que el día anterior, por ejemplo, había hecho 8 tomas de una escena. Prometió enmendarse y volvió al set. Esa tarde repitió 17 veces la misma toma. Nunca supe si había sido un acto de rebeldía o un auténtico perfeccionismo".

Y como para reafirmar esto de hacer las tomas que haya que hacer y repetir, AA nos dice: "Yo soy muy tranquilo, tengo en claro lo que quiero ver, y hasta no ver en cada plano lo que quiero, sigo repitiendo tomas. Siempre me he cagado en la cantidad de tomas. Yo creo que el negativo es como un papel para el tipo que escribe. Hay un criterio totalmente equivocado que tenemos nosotros desde siempre de cuidar los metros. Los metros es el papel. Cada metro vale un mango. Si hablamos de una película que vale más de 3 millones de dólares, ¿qué vas a cuidar, cincuenta mil metros de película? Es un prejuicio que existe en la Argentina y un poco en España. Pero no en los Estados Unidos".

¿Y cómo saber si esa toma está bien o no?

"No tengo reglas para decir cuando una escena está bien o está mal. La única que sigo es que yo me la crea. Si lo que están diciendo los actores me convence y me enganchó... No hay técnica que te diga que una toma está bien. Existe tu visión como espectador. Si no me suena a falso, y me creí todo lo que me dijeron, esa toma es buena. Si hay algo que sentí que estaba forzado, ahí repito".

Hace años que muchísimos directores vienen ayudándose en pleno rodaje del llamado video-assist. Esto es ir chequeando las tomas en un monitor, esté o no al lado del set de rodaje. Sobre esto, Aristarain tiene un enfoque muy preciso: "Yo soy un enemigo total del video-assist. Repito muchas veces, pero copio una sola toma. No copio dos o tres tomas para elegir en proyección, jamás elegí en proyección. La toma buena la elijo en el rodaje. Si no la elijo en el rodaje y no estoy viendo a los actores en el momento, ¿para qué carajo me pagan a mí el sueldo? ¿Para qué la veo en el video-assist si ya la estoy viendo a la toma con los actores? O una de dos, no estoy con los actores y después la veo en el video-assist. Si el video-assist es para controlar que la cámara esté bien, es que trabajás con gente a la que no le tenés confianza. Para mí no tiene sentido ni elegir en proyección ni elegir en video-assist. Es una pérdida de tiempo en la que todo el mundo opina y es un circo".

Aristarain siempre supo con qué materiales trabajaba. Y los fue aprehendiendo, desglosando, manipulando, conociendo, dominándolo. De alguna manera fue adquiriendo la sapiencia suficiente y consciente de ello, pudo ejercer su profesión con el poder sentir el placer de narrar, de contar historias. Que lo convenzan a él primero, para así trasmitirlas al resto del mundo. Uno de sus colegas, con quien en principio mantuvo una amistad fue Eliseo Subiela, Y hasta compartían staff de técnicos y algunos actores. Subiela debutó en el largometraje con *La conquista del paraíso* rodada en 1980 y estrenada al año siguiente. Y esto me escribió el director de *Hombre mirando al sudeste*: "Es un director de raza, de esos que no abundan. Hasta aquí, yo le reconozco un principal aporte al cine argentino, cual es el de recordarle que una de las cosas más importantes del cine es contar una historia. En un cine demasiado preocupado por la trascendencia filosófica o ideológica, las películas de Aristarain no descartan esas inquietudes, pero no necesitan aburrir para parecer 'importantes'. Compartimos el mismo respeto por el trabajo, la misma desconfianza hacia quienes no se juegan la vida en lo que hacen".

Antes de que se enemistaran por cuestiones de disputas internas en el cine argentino por ver qué película iba a representar a nuestro país en la categoría Film Extranjero para el Oscar (La mayoría de las instituciones argentinas eligieron a *El lado oscuro del corazón* de Subiela, relegando a *Un lugar en el mundo* de Aristarain, quien igual logró que su film fuera en representación del Uruguay, y finalmente quedó entre los 5 finalistas, pero por otra interna -ahora latinoamericana- fue separada y no pudo ganar la tan preciada estatuilla); Eliseo Subiela le ofreció un cameo a Aristarain como vendedor de boletos en una sala. "Yo me di el lujo de matarlo en la boletería de un cine mientras trascurría mi película *Últimas imágenes del naufragio*. Por si no quedó claro, además de un homenaje, ese fue una especia de exorcismo cinematográfico, para que no se muera nunca".

Y hablando de cameos, al mejor estilo de su adorado Alfred Hitchcock, AA tuvo siete apariciones breves en sus películas. Fue un bailarín en la fiesta en *La playa del amor*, vendedor de disquería en *La discoteca del amor*, kiosquero en *Últimos días de la víctima,* fue el dueño del hotel en el último episodio, *Recién casados*, de la miniserie *Las aventuras de Pepe Carvalho*. Fue un espectador de cine en *The Stranger*, el vendedor en una librería en *Un lugar en el mundo* y el hombre en un bar en *Martín (Hache)*.

Quien fuera considerado su actor fetiche - filmó con él en total 7 películas, que le redituaron varios premios nacionales e internacionales- Federico Luppi alguna vez me señaló: "Creo que realmente si hay una persona que yo he conocido que sabe de cine es este hombre. Yo tengo bastante experiencia y lo he visto hacer tomas para lo cual hay que saber mucho, no se puede inventar".

Por su parte Adolfo Aristarain nos contó una vez estando en Madrid, durante el rodaje de *Martin (Hache)* (Octubre de 1996), esa sensación que sintió luego del rodaje de una escena muy dura y muy densa, tanto para él como para el resto de los actores: "El otro día hicimos un plano de Federico en el ático, y él hablaba sobre la posibilidad de la muerte del hijo y yo estuve una hora en la que no podía hablar, estaba hecho un pelotudo. Federico hizo una escena en la que se cayeron todos de culo. ¡Porque no se quebró el hijo de punta! Le decíamos metete y contenete. Y él nos decía "no me voy a poder contener". Hice la toma, a la tercera Luppi se metió y yo sufría, por lo que estaba diciendo y porque pensaba "este tipo se quiebra y se va a largar a llorar y no va a poder terminar el plano". Hizo toda la toma, con un nudo acá, y no podía hablar del llanto que tenía, Luppi. Es un actor de la puta que lo parió".

Si hay algo muy destacable en la filmografía de Aristarain es su relación con las mujeres. Más allá de prejuicios, en prácticamente todos sus films los roles femeninos son los que manejan la sagacidad, el coraje y la humanidad. Hay una frase que parecía una marca registrada de Aristarian, una expresión que le trajo más de un comentario en contra, especialmente de las mujeres fueran o no feministas. El dicho tan mentado era "Las mujeres siempre traen problemas". Esa frase se escucha siempre –en principio – dicha por personajes masculinos, desde *La parte del león* hasta *Tiempo de revancha.* En *Últimos días de la víctima* la vuelve a repetir, pero en este caso por una mujer, la dueña de una pensión papel a cargo de la recordada y querida actriz uruguaya China Zorrilla. Y también en alguno de los episodios de *Las aventuras de Pepe Carvalho* como en *The Stranger*, ¡y aquí dicha en ingles! Y ya con *Un lugar en el mundo*, esa máxima comenzó a desaparecer. Sobre esta tan mentada cuestión me comentó Aristarain:" Yo sé que por esa bendita frase hay mujeres que dicen que soy misógino, pero en realidad siempre la puse 'per codere'. Aunque también es verdad que traen problemas, como los hombres. Pero siempre fue una joda. Yo me hice fama de misógino y machista. Lo que pasa que eran historias que se apoyaban más en personajes masculinos, pero si uno se fija las que siempre bancan son las mujeres, la lucidez en las historias está en ellas. En Luisina Brando y Fernanda Mistral en *La parte del león* y en Haydeé Padilla en *Tiempo de revancha.*

¿Y cómo es para una mujer trabajar junto a Aristarain, y que, en el caso de Kathy Saavedra, además comparte su vida? "Me siento muy cómoda trabajando con él porque me respeta como vestuarista. En casa es otro. No es ni meticuloso, ni riguroso como es en las filmaciones. Para nada, es más bohemio, pachorriento. Adolfo podría estar todo el día leyendo o escuchando música. Y si no lo hace cuando está en casa, es porque yo exijo que haga laborterapia y me dé una mano en algo".

Y su marido, perdón, el director que nos dice al respecto: "Con Kathy yo he trabajado siempre. Hasta principios de los '80 siempre ha trabajado en cine, como vestuarista. A partir de "Tiempo de revancha" en 1981 no pudo porque estaba por nacer Bruno, nuestro primer hijo. Pero Kathy siempre labura conmigo en la etapa más importante, que es la de preparar el guion. El peso crítico que siempre tengo es de ella. No es como correctora. Lo que pasa es que ella tiene una visión muy precisa y muy objetiva de las historias. Tiene la virtud de no calentarse con las escenas con las cuales yo me entusiasmo. Y termina teniendo razón ella. Lo que pasa que en caliente uno cree que la escena es genial. Al final queda, pero no es tan impresionante como creía. Y no sé cómo hace, pero al final siempre está en lo cierto".

Al principio de estos textos hacíamos referencia a los films que no pudo hacer Adolfo Aristarain. Esto es proyectos fallidos por una u otra razón. Nadie mejor que él para contarnos de cuales fueron algunos de esos "sueños" que nunca vieron la luz: "En el cine no son sueños, son proyectos que a veces caminan y se hacen y otras solo queda en esbozos. *El Caso Pesic* yo nunca lo puse en marcha como proyecto en serio, lo único que hice fue recopilar datos. El que sí era en serio es el de *Pasado Perfecto*, estuvimos dos años con eso, para rodarlo en San Martín de los Andes. Y de *Estrella Roja* nunca pasó nada, lo tengo archivado porque no tengo ganas de hacerlo. Y como te acordás alguna vez te dije que quería filmar *Nostromo* la obra de Joseph Conrad. Pero ese más que un sueño, es una fantasía, porque es un proyecto muy caro".

Otros intentos y proyectos: *Republicana* que iba a ser una coproducción con España ambientada en 1942. Un poco inspirada en Bairoletto, aquel bandido rural y cuatrero argentino, que trataba sobre un matrimonio de anarquistas que venían huyendo de la Guerra Civil Española y llegaban a la Argentina. Otra historia que quedó trunca en su redacción llevaba por título provisorio *La doble muerte de Priscilla Navajas* y luego el de *De muerte natural,* y era un thriller romántico a rodar con capitales y actores norteamericanos y que mostraba a un hombre enamorado de una extraña dama y enfrentándose con el poder. Entre las últimas uno que se titularía *Los amores tardíos*. Y otra –la cual se anunció en su momento que se iba a rodar en marzo de 2009- y luego de varios contratiempos, era *La muerte lenta de Luciana B,* una adaptación de la novela de Guillermo Martínez. El propio Aristarain iba a escribir, el madrileño Gerardo Herrero iba a producir con exteriores en Buenos Aires y en estudios en España y que iba a estar protagonizada por Darío Grandinetti, Celeste Cid y Juan Diego Botto.

Como cierre unas cuestiones muy importantes y significativas de lo que ha mostrado su cine. Por ejemplo: *Tiempo de revancha* (1981) es el primer film que en plena dictadura militar muestra la corrupción de las empresas multinacionales y su impunidad. Desde un Ford Falcon sin patentes es arrojado el cuerpo sin vida de Golo "el indio" (Alberto Banegas), testigo que perjudicó a la Empresa Tulsaco (una denominación ficticia inventada por AA y que aparece en la mitad de sus films). Esta imagen remite a la represión que se ejercía en esos momentos, y el auto empleado era símbolo de esa represión.

En relación al personaje principal de *Un lugar en el mundo* (1991), Mario Dominicci, asumido por Federico Luppi, me ha comentado el escritor, filósofo y guionista José Pablo Feinmann, para quien sin duda es como un doble, una imagen del pensamiento y el espíritu del director: "El legado de Dominicci es contundente: la fidelidad a sí mismo. No vende las tierras porque no se vende él. Él es incomparable. Cierto que estos valores son hoy destruidos por la ironía de la ausencia de valores. En un mundo absolutamente pragmático, tus héroes de hierro parecen arcaicos. Y lo son. Son tan arcaicos y tan fuera de moda como la lealtad y la honestidad. Como la fidelidad a uno mismo. En un mundo en el que todo se vende, Dominicci no vende."

Finalmente, en un mundo que vive una pandemia global, en donde por un tiempo se va a hacer difícil volver a llenar las salas de cine, en donde el cine online se venía acomodando perfectamente y ahora prácticamente está reinando en pantallitas virtuales, ¿qué pasa con los autores que quieren que se respete el origen de estos productos y les paguen como corresponde? "En relación a las bajadas piratas de los films, te están afanando, te están quitando los derechos de autor. No tengo la menor duda de eso. Ahora si es un sitio donde el *streaming* se lo pagan al director y cobras tus derechos de autor, pues muy bien que la pongan a la película y que te paguen por la bajada. Pero eso de que la pongan gratis, de que la cultura es gratis, ¡que se vayan a cagar! La cultura no es gratis, cuesta un huevo, tenemos que vivir. Vivimos de esto".

FILMOGRAFIA

Como director

Roma (2004) también autor y guionista

Lugares comunes (2002) también producción y guionista

Martín (Hache) (1997) también producción y guionista

La ley de la frontera (1995) también guionista

Sacha, Sissi y el Circulo de Baba (Videoclip, 1993)

Un lugar en el mundo (1991) también producción, argumento y guionista

The Stranger/La extraña (1987)

Las aventuras de Pepe Carvalho (Miniserie TV de 8 capítulos, 1986, España)

Últimos días de la víctima (1982) también guionista

Tiempo de revancha (1981) también guionista

La discoteca del amor (1980) también guionista

La playa del amor (1979) también guionista

La parte del león (1978) también guionista

Como asistente y ayudante de dirección

Los superagentes biónicos (Mario Sábato, 1977)

Los superagentes y el tesoro maldito (Mario Sábato, 1977)

La aventura explosiva (Orestes A. Trucco, 1976)

Crecer de golpe (Sergio Renán, 1976)

No toquen a la nena (Juan José Jusid, 1976)

Una mujer (Juan José Stagnaro, 1975)

Los gauchos judíos (Juan José Jusid, 1974)

La Mary (Daniel Tinayre, 1974)

La bestia desnuda (Emilio Vieyra, 1967)

Chao amor (Diego Santillán, 1967)

Digan lo que digan (Mario Camus, 1967)

La muchachada de abordo (Enrique Cahen Salaberry, 1966)

Orden de matar (Román Viñoly Barreto, 1965)

Muchachos impacientes (Julio Saraceni, 1965)

Extraña invasión (Emilio Vieyra, 1965)

Disloque en el presidio (Julio Saraceni, 1965)

Villa Delicia, playa de estacionamiento, música ambiental (Román Viñoly Barreto, 1965)

Como Productor asociado

Rosarigasinos (Rodrigo Grande, 2001)

Como director de producción

La fiesta de todos (Sergio Renán, 1978)

Como secretario de producción

La herencia (Ricardo Alventosa, 1964)

Como guionista

Borges (Luis Angel Bellaba, 1964)

Juan José Campanella: El mismo amor, el mismo cine

Por Carlos Cupé*

Juan José Campanella (Buenos Aires, 19 de julio de 1959), inició su carrera en la industria cinematográfica a fines de los ´70 como meritorio y luego como asistente de dirección de José Martínez Suarez y Aída Bortnik, ambos maestros de varias generaciones. Asimismo, transitó los múltiples escalones y roles en la industria del cine, al que siempre entendió como un gran medio de entretenimiento, admirando profundamente las realizaciones norteamericanas del cine clásico, en tanto se formaba académicamente en la Universidad de Avellaneda, en la Provincia de Buenos Aires, dónde comenzaba a modelar y construir su pasión por la dirección cinematográfica. Este amor por el cine clásico se refleja hasta el día de hoy en todas sus producciones que no dejan dudas acerca de sus fuentes. En 1983 amplía su formación haciendo un Máster en Bellas Artes en la Universidad de Nueva York presentando como su trabajo de tesis final *El contorsionista*, un cortometraje galardonado en el Festival de Clermont- Ferrand.

Instalado en Nueva York supo ganarse la vida editando videos, en particular de karaoke para aficionados, hasta que llegó la posibilidad de lucirse profesionalmente con el clip de la canción *Downtown train*, de Rod Steward, en 1989. Director de cine y televisión, guionista, productor ejecutivo, productor; en algún momento actor, la edición –el clásico montaje cinematográfico- fue siempre una de sus grandes pasiones. Las producciones cinematográficas de Campanella alternaron con su desempeño como director de televisión y las series desarrolladas para la pantalla chica expusieron su talento tanto en la Argentina como también en los Estados Unidos. Adquirió conocimiento sobre las técnicas y el lenguaje de las series americanas que le posibilitaron dirigir capítulos de *Lifestories: Families in crisis* (1992-1996); *Law & Order: Special Victims Unit* (2006, 2020)*; Dr. House* (2007-2010); *Halt and Catch Fire* (2014), entre otras exitosas producciones vistas en todo el mundo. Para la televisión argentina ha sido creador, director y guionista de multipremiadas series como *Vientos de agua* (2006), *El hombre de tu vida* (2011-2012) y *Entre caníbales* (2015). También ha trabajado en varios programas educativos y sociales para el canal Encuentro del Ministerio de Educación de la Nación.

Pero Juan José Campanella es conocido sobre todo por su singular y exitosa carrera cinematográfica. Como director y guionista realizó en la Argentina *El mismo amor, la* *misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001), *Luna de Avellaneda* (2004), *El secreto de sus ojos* (2009), *Metegol* (2013) y *El cuento de las comadrejas* (2019), además de una primera película independiente titulada *Victoria 392*, co-dirigida y co-guionada con Fernando Castets que se estrenó en 1984. También fue productor de *Belgrano* (2010), película dirigida por Sebastián Pivotto, asiduo colaborador suyo. El mayor lauro y, hecho inédito en un realizador argentino repitiendo su presencia en el rubro luego de que fuera nominado con *El hijo de la novia*, fue su sitial consagratorio como ganador del premio Oscar con *El secreto de sus ojos* a la mejor película de habla no inglesa en 2010. Esta misma película, por otra parte, fue adaptada en 2015 en una versión hollywoodense con pobres resultados dirigida por Billy Ray con el título *Secret in Their Eyes*, protagonizada por por Chiwetel Ejiofor, Nicole Kidman, Julia Roberts, Dean Norris y Michael Kelly. En Buenos Aires Campanella fundó la productora de cine y televisión 100 bares, espacio creativo donde sumó la labor de varios directores argentinos contemporáneos y sitio donde desarrolló un importante laboratorio de efectos especiales y animación que fue la cuna de *Metegol* (conocida en España como *Futbolín*) en 2013.

Y todo comenzó con una mirada (*El mismo amor, la misma lluvia*)

Se trata de su primera película dónde comienzan a delinearse los que serán los rasgos identitarios de toda su carrera. Sirva de ejemplo la pareja protagónica de Ricardo Darín y Soledad Villamil, la misma que diez años después ganará el Oscar por *El Secreto de sus ojos*. Las historias de amor se desarrollan dentro de un marco de situaciones sociales y políticas que se articulan y condicionan el devenir de esas historias privadas.

El mismo amor... cuenta los vaivenes del amor entre Jorge y Laura que transcurre durante toda la década del '80 hasta mediados de los '90, en un contexto donde la política argentina transita desde una dictadura feroz, la Guerra de Malvinas, la incipiente democracia y los apabullantes cambios socio-culturales y económicos de los ´90.

Es la historia de Jorge Pellegrini, un escritor que no logra triunfar en su carrera -interpretado por Ricardo Darín- que asiste a la proyección de una adaptación de su obra en una fallida función de cineclub. Allí también ocupa su butaca la protagonista del horrible cortometraje inspirado en su libro Despojo, una mordaz camarera de restaurante y actriz ocasional -interpretada por Soledad Villamil-. La película es muy mala, coinciden, pero ambos rescatan al conocerse tras la función que la escena de la lluvia sobre el rostro de Laura (el personaje de Villamil) es lo más rescatable de la película.

La película se nutre de historias paralelas que se relacionan con las experiencias de los dos protagonistas (algo que Campanella destaca en sus películas), y estos personajes secundarios suelen ser hallazgos de guion entrañables y de gran conexión con el público. Estas historias coinciden siempre con los intereses personales de Campanella: el cine, la cultura, el arte, la historia y la política. Lo que sucede en el ámbito de la redacción de la revista cultural Cosas, donde Jorge publica o intenta publicar sus cuentos, tiene que ver con la dura época de 1980, apogeo de la dictadura militar, cuando las redacciones padecen los condicionamientos impuestos a través de las proscripciones de periodistas y la autocensura de los mismos medios como aspectos que marcan los márgenes de las relaciones laborales y personales que terminan siendo endebles y de doble moral. En ese clima Jorge Pellegrini se enfrenta con Roberto, su secretario de redacción –personificado por Eduardo Blanco- que propicia los esquemas y limitaciones coyunturales por sobre la creatividad del escritor priorizando trabajos menos pretenciosos. La eterna lucha del autor frente a la mercantilización de su trabajo es algo que todos los trabajadores de la cultura padecen y Campanella conoce a la perfección.

Entre tanto la relación de la pareja comienza a deteriorarse. Jorge, limitado en un trabajo de escritor que no encuentra motivación, sin embargo, tiene en Laura a alguien que cree profundamente en su talento y lo incita a jugarse por sus sueños. Los cambios sociales hacen que las convicciones firmes dejen espacio a la conveniencia exhibiendo un desalentador espíritu de época que se vive en lo cotidiano. Los personajes de Jorge y Laura dirimen la problemática amorosa, que es una constante en la obra de Campanella, como una pasión que trasciende todos los obstáculos o prevaleciendo en un vínculo afectivo seguro basado en la confianza. En *El mismo amor, la misma lluvia* Campanella apunta y acierta en su criterio de hacer cine como si se tratara de una biografía social de la Argentina, representando el devenir de una relación basada en historias de gente común y corriente que pueden vivir un amor inolvidable, que puede iniciarse en un cruce de miradas bajo una intensa lluvia y que culminará con un beso en otra noche, también de lluvia, para generar en el espectador total empatía.

Siempre la mirada *El secreto de sus ojos*

Este film representa la cuarta producción comercial de Juan Campanella, *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001), *Luna de Avellaneda* (2004) y *El Secreto de sus ojos* (2009) donde relaciona una historia de amor con un duro relato policial de trasfondo político en el que Benjamín Espósito (Ricardo Darín), un funcionario judicial en vías de jubilarse, decide cerrar un episodio doloroso de su vida escribiendo una novela que relata los acontecimientos de un crimen que modificó su vida para siempre y lo dejó lleno de interrogantes sin resolver. De nuevo Campanella elige a un protagonista que por medio de la escritura intenta resolver cuestiones personales en un contexto social difícil para el país y la sociedad de su época. Benjamín se propone, aún sin experiencia, escribir una novela acerca de un hecho ocurrido en 1974 y que lo tuvo como actor clave en las tareas judiciales en torno al hallazgo del cuerpo de Liliana Colotto (Carla Quevedo), que fuera violada y asesinada brutalmente dentro de su casa. El caso lo conmociona y se compromete a encontrar al culpable, conmovido por el dolor inconsolable del marido de la joven. Los personajes protagónicos que sostienen la historia son los encargados también de representar a través del texto adaptado de Eduardo Sacheri (el autor de la novela *La pregunta de sus ojos* de 2005), las preocupaciones constantes en la poética de Campanella: por un lado la pareja de amigos, ahora improvisados detectives que luchan por la Justicia, representados por Benjamín y Pablo (Guillermo Francella); por otro, la pareja romántica entre Benjamín e Irene, la joven funcionaria a cargo del Juzgado (Soledad Villamil), que es su objeto de amor no declarado. Estos deciden llevar adelante una riesgosa investigación que los llevará a enfrentarse con las estructuras de poder representadas en la corrupción de la Justicia de la época poniendo en riesgo sus vidas.

Las estructuras narrativas del film articulan tópicos de lo mejor del cine de géneros, algo que Campanella no sólo celebra sino también maneja a la perfección, con sus ingredientes que mixturan elementos del policial y del suspenso junto con la comedia romántica y el infaltable melodrama, aquí representado en el amor postergado por las circunstancias y por la trágica muerte de Pablo, que condiciona para siempre la vida de Benjamín. Mucho del éxito de esta película y la obtención del mayor premio de la industria a nivel mundial se debe al manejo de estos recursos que el director domina al mejor estilo del cine clásico de Hollywood. Es innegable su habilidad para trabajar con la construcción del espacio y la puesta en escena, lo que hace de sus películas grandes producciones que pueden recrear a la perfección una época. Por eso mismo, como dice la teoría: "…el espacio en el cine es una construcción que comienza con fragmentos brindados por la pantalla y pistas para su combinatoria, y termina en la mente de quien ve una película."[1]. Campanella utiliza todos los recursos técnicos posibles y se rodea de grandes artistas de la puesta en escena, como Félix (Chango) Monti, el director de fotografía más célebre y premiado del cine argentino, o de la diseñadora de vestuario Cecilia Monti, que además es su esposa, entre otros.

Otro tema que es una constante en la obra de Campanella es su pasión por el deporte nacional, el fútbol. El personaje de Pablo Sandoval, interpretado por Francella, condensa la suma de elementos indispensables para hacer única la historia: la bohemia irresponsable, la bebida, la particular visión de la vida y la amistad, y su pasión por el fútbol, que se constituyen en elementos claves para encontrar la punta del hilo que los lleva hasta el prófugo asesino. Esto culmina con la célebre secuencia del estadio de fútbol (filmada en el estadio de Club Huracán de Buenos Aires), y que maravilló a los públicos de todo el mundo y donde los improvisados investigadores finalmente logran atrapar al culpable.

---

[1] Russo, Eduardo; Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia, Editorial Paidós SAICF y Tatanka SA, Buenos Aires, 1998, P. 98.

El psicópata asesino que logran atrapar, encarna en el imaginario social de la Argentina lo peor de la mano de obra desocupada y utilizada para sembrar el terror de Estado que sacudió durante muchos años a los ciudadanos. La temporalidad de la historia transcurre a partir de un salto atrás en el tiempo (recurso clásico por excelencia), que nos relata el proceso judicial y policial que sufrieron los protagonistas casi cuarenta años atrás. La resolución del conflicto llega en la época actual, que encuentra a los protagonistas maduros y listos para cerrar su historia de amor y saber la verdad oculta acerca del crimen. Una de las preocupaciones de Campanella es representar en sus películas problemáticas que impliquen al espectador como miembro de una sociedad rescatando así la función del cine como agente social[2]. Esto lo coloca en un doble rol, como señala Robert Stam, por una parte se ocupa de reflejar los comportamientos y orientaciones de la sociedad desde los actos y pensamientos de sus miembros. Por otro, va a intervenir en los procesos sociales, sea para reforzar o quebrar convicciones, reunir gente con similares intereses, por ocasiones laborales y para conformar grupos profesionales. Como se lo tome desde las posturas teóricas, el cine es una práctica que se abre a las diferentes experiencias con una estética determinada y su función está dada por la importancia que tiene como articulador de los procesos sociales. El crimen no resuelto, el enigma no develado para los protagonistas de la trama se teje a través de pistas e indicios desgranados en años de Historia condensados por una muerte en primer plano, visualizada en la escena del crimen. Con el permanente recuerdo en los insertos de memoria de los protagonistas, con las fotos que describen al detalle cada uno de los aspectos terribles de esa muerte, desarticulada en planos fijos y en imágenes en movimiento, que recuerda a la vez la existencia de lo bello transformado en lo feo, lo atroz o lo terrible, apunta a este compromiso comunitario.

Algunas de las críticas ideológicas que recibió *El secreto de sus ojos* fue el dilema de representar un caso de justicia por mano propia en el contexto de una Argentina que ha sufrido las consecuencias del avasallamiento de los derechos por los avatares políticos y sociales conocidos por todos. Mas allá de las objeciones que puedan hacerse al tratamiento del relato, el film representa una obra contemporánea que ya se ha convertido en un clásico más allá de los debates que desata a su paso.

En la historia del cine muchas veces se pasa del énfasis puesto durante décadas en el realismo hegemónico, al período correspondiente a la producción cinematográfica contemporánea -que como en el caso de Campanella- toma los géneros institucionales y los relativiza en un intento de ataque a la tantas veces menospreciada concepción ingenua del espectador de cine clásico, logrando conducirlo a la reflexividad e intertextualidad del discurso[3], que será uno de los rasgos que motiva y genera mucha de la coherencia del discurso del director, preocupado además del entretenimiento por la mirada del espectador, siempre.

---

[2] Casetti, Francesco; Teorías del cine, Ediciones Cátedra SA, Madrid, 1994.

---

[3] Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy; Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1999.

La mirada animada. *Metegol*

Metegol es la representación de un cuento infantil basado en la obra del escritor Roberto Fontanarrosa[4] "Memorias de un wing izquierdo". Esta configuración de puesta en abismo -una película que representa y enmarca la lectura de un cuento y se basa en una obra literaria real- plantea el relato de animación emprendido exitosamente por el equipo de Juan Campanella y de su productora "100 bares", fue la siguiente a la ganadora del Oscar, "El Secreto de sus ojos". El film animado inicia con un cuento relatado por un padre a su hijo con quién no logra conectar afectivamente y se relata una historia de fútbol, que resultará ser la suya. Después del gran *flashback* en el que se instaura la historia y un epílogo nos lleva de vuelta al inicio, esta vez padre e hijo, estarán unidos por la misma pasión. Con la estructura narrativa clásica acostumbrada, Campanella desgrana algunos de sus tópicos preferidos: una comunidad ligada por valores fundamentales como la familia, la amistad, los afectos, y añade el deporte como pasión y vínculo. Esta vez la diferencia es que encara una riesgosa producción de cine animado que, en el contexto de la industria latinoamericana, fue toda una novedad concretada a través de años de trabajo. Los personajes de la historia encarnan los acostumbrados valores de la filmografía de Campanella, el niño protagonista Amadeo[5] es un antihéroe que se engrandece con el paso de la historia y ante los ojos de sus amigos por su profunda nobleza y su amor por Laura. La chica lo elige contra todo pronóstico porque juntos encarnan el ideal de amor romántico y puro tan preciado por la literatura clásica y, en este caso, del cine inspirado en relatos clásicos. Historia de pueblo chico que ambiciona ser universal, se representa la eterna lucha del bien contra el mal, de los pequeños ante los gigantes, de los poderosos ante los desposeídos. Amadeo sólo sabe hacer una cosa, jugar al metegol (futbolín) de mesa como los dioses en el bar de su pueblo y por esto todos lo aman, y también por su bondad. Es amigo de una niña muy vivaz de la que está enamorado desde siempre, y llega un chico que se creía el mejor jugador de metegol y desafía a Amadeo a un partido delante de Laura. Aunque al principio le gana, Amadeo sale victorioso y toda la gente del bar lo aclama. Ezequiel Grosso, el antagonista, muestra su ira ante la adversidad del resultado, y es rechazado por el cantinero que lo expulsa del lugar. Desde ese momento planea su venganza y allí conoce a un personaje nefasto que le ofrece convertirlo en un crack y luego será su manager.

---

[4] Roberto Fontanarrosa Escritor argentino, famoso por sus s trabajos en el humorismo gráfico, creó personajes muy populares. Nació en la ciudad de Rosario en 1944 y alli murió en 2007. Hay estatuas que lo recuerdan en su ciudad. Era un fanático del fútbol.

[5] Amadeo y Laura nombre de los protagonistas de este film se repiten en la historia de los los personajes de Campanella. Amadeo en "Luna de Avellaneda", Laura en "El mismo amor, la misma lluvia" entre otros.

Como es costumbre Campanella utiliza el recurso clásico del salto en el tiempo y encuentra a un Amadeo adolescente aún preocupado por el metegol y su técnica, mientras recibe la visita de Laura que le avisa emocionada que se marcha a la gran ciudad para estudiar arte. Entonces Ezequiel, ahora "El Grosso", retorna convertido en una súper estrella del fútbol mundial guiado por el inescrupuloso "Mánager", y además es el nuevo dueño del pueblo con un proyecto que pretende cambiar el estilo de vida de los habitantes instalando la modernidad de los nuevos tiempos. Se construyen shoppings, patios de comida y un mega-estadio de fútbol. Esa modernidad se inicia arrasando con los viejos edificios comenzando por el bar frente a la plaza donde fue humillado. Ezequiel vuelve en busca de venganza por aquella derrota que lastimó su orgullo y amenaza con hundir el lugar y la vida simple que todos conocen[6].

La historia de *Metegol* se sostiene, como mucho del cine de animación contemporáneo pensado para todas las edades, por un variado repertorio de citas cinéfilas que hacen las delicias del espectador. Empieza parodiando la mítica secuencia de inicio de *2001: Odisea del Espacio*, donde un cráneo es el primer "balón" de la prehistoria, al histórico comienzo de *El ciudadano*, como así también con *Cantando bajo la lluvia* [9]. La idea del pueblo que le da la espalda al héroe, y lo deja solo en el peor momento, recuerda al western *Solo ante el peligro (High Noon)* y, finalmente en el partido crucial, donde se juega la suerte del pueblo, el director se cita a sí mismo, en célebre secuencia digital simulando un estadio colmado y con tribunas enardecidas por la pasión futbolera autorreferencialmente desde *El Secreto de sus ojos*. Los personajes que encarnan a los jugadores de plomo y que cobran vida para ayudar al héroe representan la sabiduría popular y mucho del consenso general que circula en ámbitos futboleros. Asimismo, en la versión local, sus voces fueron interpretadas por grandes actores argentinos que se sumaron gustosos al proyecto. La misión que les queda es recuperar al resto de los jugadores del metegol perdidos en las ruinas del pueblo y rescatar a Laura de las ambiciones posesivas del villano Grosso que pretende redimir su orgullo por aquella derrota de su infancia y revertir compulsivamente la negativa de Laura a estar con él. Amadeo deberá convertirse en un héroe y salvar todo lo que ama como líder impensado de un equipo de jugadores de plomo. En tanto el devenir de la historia nos muestra la mansión del villano que insiste en seducir a Laura en medio de la exagerada opulencia del culto a sí mismo, parodiando los excesos de las grandes estrellas del deporte. El diseño de estas secuencias no tiene nada que envidiar a las grandes producciones de Pixar o de Disney, y tampoco faltarán las fantasías de ciencia ficción acostumbradas en el cine de animación: aquí será un laboratorio de animales transgénicos creados para ser parte de un hipotético futuro del deporte moderno.

---

[6] La historia de Metegol es muy similar el problema comunitario planteado en "luna de Avellaneda", donde el antagonista del héroe se presenta dispuesto a arrasar los lugares tradicionales vinculados socialmente por los afectos en pos de un discurso modernizante y de cambio cultural.

Al final, la batalla del bien contra el mal se dará en un crucial partido- desafío con la brutal disparidad del encuentro jugado por el equipo profesional que acompaña al villano, contra el modesto, heterogéneo e improvisado agrupamiento de vecinos jugadores que acompañan a Amadeo como otra representación de la visión de mundo de Campanella: no importa lo difícil de la tarea y la superioridad del rival, con voluntad y corazón todo se puede. Con esta filosofía idealista y romántica plasmada en la historia los habitantes construyen y fundan un nuevo y renovado pueblo. Para clausurar el relato vemos como Amadeo y Laura viven los nuevos tiempos juntos como familia, ya en compañía de Matías, su hijo, que será el destinatario de la historia y del cuento que recibe así el legado y los valores de sus padres. Un verdadero *happy end* al mejor estilo del cine clásico y siempre apreciado por el público de masas. Campanella, fiel a su estilo, filma siempre con el mismo amor, el mismo cine.

FILMOGRAFIA

Como director

El cuento de las comadrejas (2019) también producción y guionista

Metegol (2013) también producción, montaje y guionista

El secreto de sus ojos (2009) también producción, montaje y guionista

Luna de Avellaneda (2004) también guionista

El hijo de la novia (2001) también guionista

El mismo amor, la misma lluvia (1999) también guionista

Ni el tiro del final (1997) también guionista

El niño que gritó puta (1991)

El contorsionista (corto, 1988)

Victoria 392 (1984) también producción, montaje y guionista

Prioridad nacional (corto, 1979) también montaje y guionista

Como guionista

Secret in their eyes (Billy Ray, 2015)

Como productor

El límite infinito (Pablo Aulita, 2020)

Ian, una historia que nos movilizará (Abel Goldfarb. 2018) corto

Secret in their eyes (Billy Ray, 2015)

Belgrano (Sebastián Pivotto, 2010)

Plumíferos (Daniel De Felippo, Gustavo Giannini, 2010)

Los celulares (Pablo Barbieri Carrera, 2008) corto

Aminga, de un pueblo a la ciudad (Martino Zaidelis, 2007)

BIBLIOGRAFIA

Aumont, Jacques, (2013) El cine y la puesta en escena, Colihue.

Camarero, Gloria (2002). La mirada que habla (cine e ideología*),* Akal.

Casetti, Francesco (1994) Teorías del cine, Ediciones Cátedra SA.

Imbert, Gerard (2010), "*Cine e Imaginarios sociales*", Cátedra.

Imbert, Gerard (2002) "Cine representación de la violencia e imaginarios sociales", en *La mirada que habla*, compilado por Gloria Camarero Akal.

Russo, Eduardo (1998) Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia, Editorial Paidós SAICF y Tatanka SA, P. 98.

Stam, Robert (1992) Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine Paidós.

Stam, Robert, Burgoyne, R y Flitterman-Lewis, S, (1999) Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad, Ediciones Paidós.

María Luisa Bemberg: Una voluntad contra el destino
Por Pablo De Vita*

En un lejano programa de *Función Privada*, el histórico ciclo televisivo que conducían los periodistas Carlos Morelli y Rómulo Berruti, este último interroga a la invitada sobre si hablar de feminismo no era como hablar de machismo pero al revés. “Ser machista es ser fascista”, respondió con la misma firmeza con la cual su voz serena pero comprometida se pronunció ante el inmemorial sometimiento femenino que denunciaba con extraordinaria lucidez intelectual. No fue la primera directora mujer, un error bastante frecuente que olvida otros esfuerzos pioneros, pero si seguramente la de mayor gravitación de toda la historia del cine argentino gracias a una filmografía que, si bien no extensa, construyó con sesgos autobiográficos para erigir una mirada al conflicto humano desde la óptica femenina. Se cumplen 25 años del fallecimiento de María Luisa Bemberg, una directora que anticipó muchos derroteros de la sociedad por venir y también construyó los cimientos desde los cuales depositar esperanzas de tantas otras reflexiones. Nació en “cuna de oro”, hija de una de las familias de abolengo que construyó un imperio económico destacado popularmente desde la industria cervecera, aunque incluyó muchas otras actividades. Pero a María Luisa su pertenencia a la aristocracia argentina le permitió una ruptura con la moral pacata, la mojigatería y la frivolidad, y en tan solo seis largometrajes expuso una lucha contra todos los prejuicios y también sus dogmas. “Estaba muy abierta a cualquier tipo de manifestación y, sobre todo, tenía para las mujeres una inteligencia muy particular para decir todo lo que tenía que decir”, expresaba Luisina Brando en una entrevista televisiva al momento del adiós un 7 de mayo de 1995, cuando se cerraba un ciclo de vida muy diferente al “destino diseñado” por su origen social y su condición femenina. A fin de cuentas, su crianza no observaba otro horizonte que los buenos modales y la alta cultura, para acompañar a un marido, cuidar un hogar y participar de reuniones benéficas. Eso era todo. Pero todo fue distinto.

El recuerdo gracias al aniversario permite actualizar su legado y revivir anécdotas hoy impensadas en el mundo del cine argentino, como el éxito de *Camila* que, además de ser una de las primeras películas de producción nacional estrenada en la recientemente recuperada democracia, fue vista por más de dos millones de espectadores y sólo superada por *Porky´s* pero casi duplicando la convocatoria de *Los cazafantasmas* en la taquilla de 1984, y todo como prólogo a su nominación al Oscar como Mejor Película Extranjera. "Fue un reconocimiento, el hecho de sentir que se me respetaba, no solamente el éxito, sino el respeto que hubo a partir de la película. Lo que más me dio fue la oportunidad de conocer, desde esa actriz, otros países, y en calidad de artista, de llegar a un festival y que me trataran como un artista y me dieran ese lugar. Y las posibilidades que había de conocer ese país también desde mi medio, yo nunca había tenido la oportunidad de estar en Hollywood, o estar en el Festival de Cannes y ver a los actores y directores y después de eso poder elegir", declaraba una sonriente Susú Pecoraro, que asimismo había obtenido el premio a la mejor actriz por su composición de Camila O'Gorman en el Festival de Cine de Karlovy-Vary, a Mirtha Legrand en el programa *Mirtha para todos*. *Camila* fue la segunda nominada del cine argentino luego de *La Tregua*, y si bien perdió la estatuilla ante la suiza *La diagonal del loco* de Richard Dembo, ganó un sitial de referencia en el cine mundial impensado hasta entonces por el cine argentino.

Pero para llegar a esa marca histórica no hará falta la reproducción del anecdotario personal para construir una autobiografía en la pantalla grande. María Luisa escribió su primer guion a los 47 años y dirigió su ópera prima a los 58. La historia de *Crónica de una señora*, que dirigió Raúl de la Torre, significaba un replanteo en vida de la protagonista y en el cine una presencia autoral muy marcada. También una carta llegada desde París con la firma de Otto Eduardo Bemberg, su padre, que se preocupaba y le advertía los riesgos del juicio de las otras señoras de su clase. Su primer largometraje, *Momentos,* presentaba la historia del adulterio pero desde la mirada de la mujer, con su consecuente tensión y remordimiento, y también cuando la rutina se impone a la pasión. Entre medio, el guion de *Triangulo de cuatro*, que filmó Fernando Ayala, y la fundación de su empresa con la productora Lita Stantic, consolidaron sus intenciones artísticas que desembocarían en su ópera prima. "Yo no te puedo contar la cantidad de gente que se acercó a mí y me dijo '¿Cómo te metes con esta mujer? ¿Sabe lo que quiere? Era mujer, Era una mujer grande ya y también pertenecía a una clase social que era bueno, hay que dijo, 'se quiere dar el gusto, que se dé el gusto puede hacerlo'", recordaba Lita Stantic en el documental *Un sueño hermoso*. Sin Lita Stantic como su eficiente productora es difícil intuir si la carrera de Maria Luisa Bemberg hubiese podido encontrar su rumbo.

Pero retrospectivamente el guion de *Crónica de una señora* fue el devenir de una obra teatral titulada *La margarita es una flor* con la que se presentó a un concurso de obras cortas organizado por este diario que fue declarado desierto y será la base del futuro argumento. El teatro fue su primer encantamiento y ya en 1949 con su marido Carlos Miguens concretó su primera labor empresarial en el Smart; en 1960 produce *La visita de la anciana dama*, de Friedrich Dürrenmat en el Astral y confecciona un elogiado vestuario, pero indudablemente un temprano hito será la dirección del Teatro del Globo junto a Catalina Wolff donde, por su intermedio, tuvo lugar la presentación de una banda de rock que haría historia: Almendra, el grupo de Luis Alberto Spinetta. Durante ese tiempo también participa de la fundación de la UFA (Unión Feminista Argentina).

Dos cortos olvidados

En la edición 2019 del Festival de Cine de Mar del Plata se proyectó *Juguetes* (1978), que junto con *El mundo de la mujer* (1972), son los únicos dos cortometrajes realizados por Bemberg. Depositada por la familia Bemberg en el Museo del Cine de Buenos Aires, la copia original de *Juguetes* en 16mm fue reparada y limpiada por los técnicos de la institución para poder ser proyectada, impecable, en el Teatro Colón de Mar del Plata donde fue presentada por Paula Félix-Didier, directora de la institución. En el cortometraje, a partir de una encuesta realizada en la Exposición Rural en 1977 a niñas y niños de 9 y 10 años, se puede ver como los juegos y juguetes marcan las diferencias de género y en cierta medida condicionan el futuro.

A *Momentos*, que le brindó premios a Graciela Dufau en los festivales de Chicago y Huelva, le siguió *Señora de nadie,* título surgido luego de que a sus 32 años el matrimonio de una década con Carlos Miguens llegara a su fin dejando de ser: "La señora de Miguens para convertirse en la señora de nadie". Las fotos de juventud sorprenden, ambos eminentemente bellos, como salidos de un cuento de hadas, viviendo una historia de amor sincero pero que trocó su fin en aras de la libertad. La historia de Leonor (Luisina Brando), como la típica mujer de clase media urbana, que vive el derrumbe al descubrir que su marido la engaña fue estrenada el 1 de abril de 1982 en el cine Ambassador, pero el film pasó desapercibido ante la Guerra de Malvinas, habiéndolo concretado finalmente luego de 5 años de lucha con la censura del Ente de Calificación Cinematográfica.

Todas las historias desarrolladas por Bemberg tienen el denominador común de mujeres arriesgadas que experimentan en sus ansias de libertad una suerte de muerte moral al salirse de los lineamientos que impone la sociedad patriarcal. La sumatoria de las muertes, desde la simbólica a la física, y "ejemplificadora", son síntesis perfecta en *Camila*, historia que estaba en los pensamientos de la directora inmediatamente el día después del estreno de *Señora de nadie*. No era difícil intuir su interés histórico en esta heroína trágica ya que añadía un lejano vínculo familiar con Felipe Elortondo y Palacios, Deán de la Catedral de Buenos Aires y uno de los instigadores de la persecución rosista, resultaba entonces muy difícil sostener la acusación de plagio que el poeta Enrique Molina trabó sobre Bemberg en base a su novela *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, fallando la justicia en favor de la directora. Tampoco hubo dudas en elegir a Susú Pecoraro para el protagónico que completaba la pareja romántica con Imanol Arias y que aseguró junto a la alta calidad del conjunto el éxito que la acompañó.

Un casamiento, el 17 de octubre y el cadáver de Evita

La cronología dirá que había nacido el 14 de abril de 1922 y también que su vida estaría marcada por dos grandes sucesos del peronismo, el 17 de octubre del '45 y el cadáver de Evita después de 1955. En el contexto del primer movimiento popular de apoyo al coronel Perón tuvo lugar su casamiento con Carlos Miguens, tal recordaba para el Diario La Nación y que con certeza rescata su biógrafa Clara Fontana: "Los invitados llamaban preguntando ¿Se van a casar de todos modos? Otros informaban: "Cruzaron el Riachuelo. Van a incendiar Barrio Norte". El futuro marido, el arquitecto Carlos Miguens, era entonces delegad de la Facultad de Arquitectura en el Centro de Estudiantes. La llamada de otro de los delegados de la Facultad lo tranquilizó y calmó también a la familia. "Carlos, no te preocupes –le dijo-. Los compañeros de la Universidad y del Partido Comunista vamos a ir a la Iglesia. Defenderemos a tu novia a balazos". Se separaron 10 años después y luego de 4 hijos, Luisa, Carlos, Cristina y Diego.

Seguramente a María Luisa Bemberg se le deba el rescate del cadáver de Eva Perón. Como se conoce, ya establecida la Revolución Libertadora, el 22 de noviembre de 1955 un comando de marinos entró al edificio de la CGT y robó el cadáver embalsamado. Luego de muchas idas y vueltas, el cuerpo volvió a manos del teniente coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig, quien exhibía el féretro a los visitantes de su oficina con obsesión. Con pánico en el rostro, María Luisa Bemberg fue víctima de la macabra exhibición y comentó lo que sucedía al capitán Francisco Manrique quien a su vez informó a Aramburu. Acto seguido se produjo el relevo de Moori Koenig y Aramburu montó el denominado "Operativo traslado" que concluyó con la "cristiana sepultura" de Eva Perón en un cementerio italiano, pero bajo nombre falso durante 14 años.

Seguramente pocas de sus obras sean tan personales como *Miss Mary*, con su retrato del cambio de paradigmas de la alta burguesía argentina que culmina con una estampa que la directora conocía muy bien como el 17 de octubre de 1945. Julie Christie compone a la gélida institutriz inglesa que convive en un verano con los rituales familiares signados por la represión: "Me hubiera gustado seguir estudios sistemáticos cuando era joven. Envidiaba a mis hermanos que iban a colegios. Nosotras, por ser mujeres, recibíamos clases particulares. Seguíamos a papá y a mamá en sus viajes de negocios Era triste depender de esas gobernantas que llevaban una vida tan gris. Eran personas que no se sentían a gusto con la servidumbre, pero que tampoco pertenecían al salón. *Miss Mary* fue en cierto modo un homenaje a esas mujeres a las que se les pagaba para querer a chicos ajenos", confiaba Bemberg al siempre magistral Hugo Beccacece para La Nación revista en 1990. A la represión del Estado (*Camila*) y de la familia (*Miss Mary*) sumará la de la Iglesia en su poderoso retrato de Sor Juana Inés de la Cruz con *Yo, la peor de todas* inspirada en *Sor Juana o las trampas de la fe* de Octavio Paz, que hace foco en los últimos años de Juana Inés de la Cruz cuando debe abjurar de la creación poética sólo por el hecho de ser mujer. La inolvidable labor del fotógrafo Félix Monti, la ambientación de Esmeralda Almonacid, el vestuario de Graciela Galán y los diseños del afamado arquitecto polaco Voytek consiguieron la atmósfera ascética pero envolvente necesaria para el film donde una religiosa y poeta interpretada por Assumpta Serna entra en conflicto con la autoridad eclesial pero tiene plena comunión con Dios, "No hay retórica en el film de Bemberg que respira Dios y poesía", señaló un crítico italiano luego de su exhibición en el Festival de Venecia.

El inolvidable Marcello

Hace un par de años, Jorge Luz rememoraba ante este crítico su encuentro con Mastroianni en *De eso no se habla* donde compuso al alcalde: "Fue un regalo del cielo. No puedo decir que existiera amistad, pero teníamos mucha afinidad. Hablábamos mucho de teatro y yo le comentaba escenas enteras *de Dos hermanos, dos destinos* (*Crónica Familiar,* de Valerio Zurlini), ante su sorpresa. Tenía una humildad que la tendría que copiar mucha gente que se cree. Él no se la creía y si se la creía lo disimulaba bastante bien *(risas).* Una vez tenía que hacer una toma con él, hacía un calor espantoso y estábamos todos vestidos de pleno invierno. Marcello había terminado su parte en cámara y venía mi parte, el contraplano, para completar el diálogo. Le dicen que podía irse, pero él no quiso que un técnico me marcara la letra y lo hizo él, a mi casi se me caen las medias. El último día de filmación había técnicos que lloraban al momento de darle un abrazo. La película se estrenó en Venecia y fueron para allá María Luisa Bemberg con Luisina Brando, se encontraron en el avión con Marcello y les dijo: *"Buongiorno María Luisa, Buongiorno Luisina. Y Giorgio el alcalde, ¿qui fá?".*

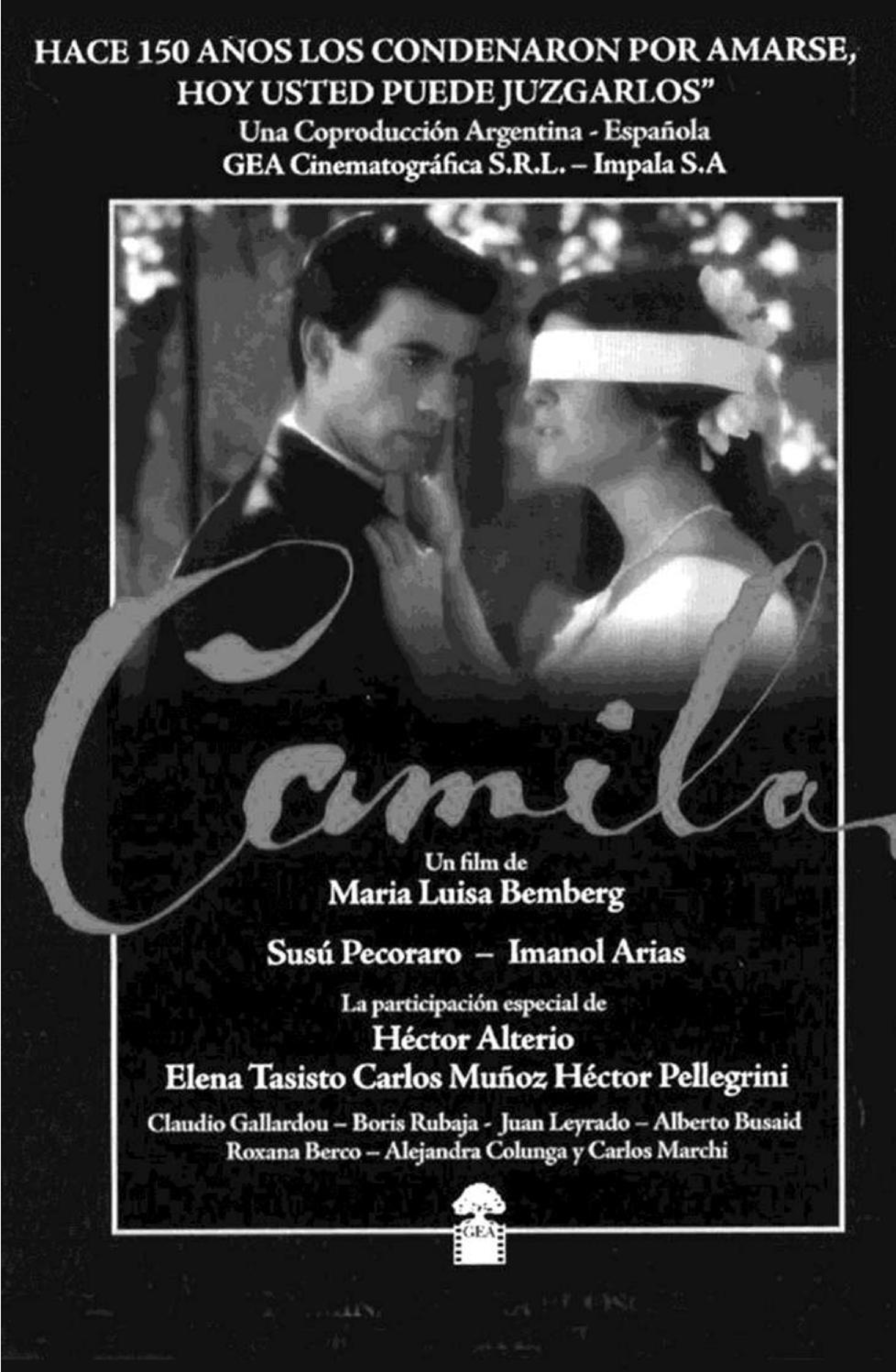
Tres años después del estreno de *Yo, la peor de todas* llegará su última película titulada *De eso no se habla.* Un film muy especial, en base a un cuento de Julio Llinás adaptado por la directora y el guionista Jorge Goldenberg: "Un contenido esencial para el ser humano: la soledad, la pasión, la soberbia, la libertad y el destino", definió María Luisa a su obra con aires de fábula. Los detalles de este trabajo se actualizan en el sensible documental de Tomas de Leone *Un sueño hermoso* que reconstruye el derrotero de su protagonista Alejandra Podestá, la enana del film que se casa con Marcello Mastroianni y que soñó con un futuro en el mundo del espectáculo pero que, luego del film y de la muerte de su directora, sólo pudo actualizar su presencia mediática al conocerse la noticia de su asesinato a mediados de mayo de 2011. En otro documental, *Yo recuerdo*, a Marcello Mastroianni se lo ve bailar con el personaje de la enana de la que se ha enamorado desde un fragmento del film. "Ubiqué esa escena justo después del momento en el que él ironiza sobre la etiqueta del "latin lover", dijo en su realizadora, Ana María

Tató, al diario La Nación cuando lo presentó en el Festival de Cannes en 1997. Ya enferma, aunque con una voluntad indoblegable dedicó sus esfuerzos a terminar el guion de *El impostor,* basado en el cuento homónimo de Silvina Ocampo, que finalmente dirigió su tradicional asistente de dirección Alejandro Maci. Dos meses antes del adiós definitivo, por intermedio de sus hijos, donó al Museo Nacional de Bellas Artes su pinacoteca personal integrada por veintisiete obras de arte rioplatense donde se anotan los nombres de Barradas, Figari, Torres García, Xul Solar y Pettoruti. Probablemente junto con Leonardo Favio sea el nombre más trascendente de toda la historia del cine argentino y sobre cuya huella hoy pueden encontrarse una innumerable cantidad de talentosas directoras que son parte de su lucha y su legado. En aquella entrevista en *Función Privada* añadía: "Estamos terminando con la era patriarcal y estamos empezando, yo no lo voy a ver porque es lento como movimiento históricamente hablando, pero el siglo que viene yo creo que las mujeres y los varones estarán en pie de igualdad entonces el feminismo morirá", esa era la aspiración de su deseo parte fundamental de la construcción de una poética cinematográfica que la erigió como la gran voz femenina del cine argentino.

Camila, la voz perpetua

"Ella vivió tantas vidas como películas pudo fijar en el tiempo. Sus personajes hoy tienen vida y si llegáramos a encontrarnos con Camila o sor Juana, nadie dejaría de reconocer en ellas a su hacedora", sintetiza la siempre inteligente pluma de su colega Oscar Barney Finn al referirse a la gravitación de la figura de María Luisa Bemberg. En María Luisa, ya sea por su obra más aclamada mundialmente o por el perfil historiográfico de su protagonista, su contorno apasionado y rebosante de reivindicaciones y osadías quizás se confundan con el de Camila O'Gorman. Existen síntesis comunes al referirse al salto de los formalismos de la sociedad de su tiempo y a la lucha de trocar un destino que pareciera inmodificable. Las posibilidades y las resoluciones fueron muy distintas, se sabe. Pero queda el perfil tradicional –y por ende patriarcal- como indudable contorno desde el cual "Camila-María Luisa" pretende despegarse.

La relación intertextual que presenta *Camila* (1984), no es sólo con su contexto en los albores de la "Primavera alfonsinista", sino también sobre cómo se reelabora ese complejo sujeto histórico en la memoria colectiva. Pero el intertexto aquí no supone el palimpsesto entre dos textos troncales sino en la yuxtaposición temática que tensiona el pasado / presente permitiendo el corrimiento del velo que lo oculta. No supone evocar la



HACE 150 AÑOS LOS CONDENARON POR AMARSE,
HOY USTED PUEDE JUZGARLOS"

Una Coproducción Argentina - Española
GEA Cinematográfica S.R.L. – Impala S.A

Camila

Un film de
Maria Luisa Bemberg

Susú Pecoraro – Imanol Arias

La participación especial de
Héctor Alterio
Elena Tasisto Carlos Muñoz Héctor Pellegrini

Claudio Gallardou – Boris Rubaja - Juan Leyrado – Alberto Busaid
Roxana Berco – Alejandra Colunga y Carlos Marchi

GEA

descriptiva enumeración de la tragedia realizada por Adolfo Saldías de fuentes directas, o el temprano folleto que Felisberto Pélissot y Francisco López editaron con su nombre en 1856. Tampoco el drama histórico de Heraclio C. Fajardo de 1862, y mucho menos aquella cercana *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* de Enrique Molina. Porque el diálogo perpetuo de la tragedia de Camila y Wladislao observa diferentes grados de aproximación desde la tragedia romántica hasta la reivindicación femenina en un contexto patriarcal opresor según las lecturas también epocales. De allí que Camila interrogue desde el pasado y se actualice como relato con un permanente halo de modernidad. Así la relación intertextual se establece entre el texto fílmico y aquél de raigambre histórico pero acuñado en el imaginario social en virtud de su conmovedor y lacerante melodrama que con acierto recuperó Bemberg para su trabajo cinematográfico. Ese vínculo permite las diversas transiciones que el análisis remite a los tiempos anclados en un perpetuo presente. En el presente continuo de las reivindicaciones no hechas.

Pero no sólo los personajes de María Luisa Bemberg discurren diferentes paradigmas de reivindicación feminista sino también forman parte del discurso de la mujer como personaje histórico, rompiendo los cánones de la representación dentro de la moral hipócrita y de allí que su cine no adquiera, ni en su momento ni aún después, el tono de lo panfletario sino que transita el camino mucho más árido de la interrogación crítica al pasado para explicar a través de esos diversos sujetos históricos la estructuración de un presente. Esto es, el ejercicio de la mirada cambia del enunciador, y de tal manera como Bemberg consigue articular aquello que Laura Mulvey explicita en *El placer visual y el cine narrativo*, en cuanto la mirada masculina y patriarcal como patrón discursivo del cine. Desnuda el artificio no en su gráfica denuncia sino gracias a su aguda deconstrucción. A eso añade la subordinación de orden político, al ser el romance condenado a sangre y fuego por Juan Manuel de Rosas. No fue, amargamente, el único. Desde las páginas de El Mercurio, en Chile, escribían los opositores en el exilio: "Ha llegado a tal extremo la horrible corrupción de las costumbres bajo la tiranía espantosa del "Calígula del Plata", que los impíos y sacrílegos sacerdotes de Buenos Aires huyen con las niñas de la mejor sociedad, sin que el infame sátrapa adopte medida alguna contra esas monstruosas inmoralidades". Declaraciones que buscando la sangre ya decidida por el poder buscaba acorralar políticamente al Restaurador aunque siendo, en virtud de su resolución a sangre y fuego, sólo un peldaño más hacia el cadalso de la pareja que no encontró eco y defensa alguna por parte de los poderes en pugna de la sociedad de su tiempo. La historia olvida que en paralelo el propio Restaurador tenía la tutela de María

Eugenia Castro, con quien tuvo siete hijos ilegítimos, y a quien tomó en custodia cuando tenía alrededor de 15 años.

Anota con un extraordinario rigor el investigador Mario Tesler en su extraordinario trabajo sobre Camila y Bemberg que: "se trataba de un testimonio de Florencia Lanús ("Olf Nearic") que aparece en "Tradición de familia en lenguaje familiar", publicado en 1949 en Montevideo y en el cual se asegura que, habiendo conocido Rosas a Camila, amiga de su hija Manuelita, se enamoró de ella perdidamente "y como no le correspondió, se vengó con un odio digno de él". Añade el autor que "La sospecha sobre la otra razón, la personal e íntima, que supuestamente habría motivado la determinación de Juan Manuel de Rosas de fusilar a Camila, a la que alude Florencia Lanús, tomó cuerpo después del derrocamiento de éste. Fue recogida por los literarios que la incluyeron en aquellas obras tendientes a mantener vivo el mal recuerdo de lo que para ellos fue el acto más cruel del período rosista".

Presente desde tiempos del pionero Mario Gallo, la historia de Camila nutrió al teatro y al novel cinematógrafo y luego volvió cíclicamente en proyectos que quedaban truncos, pero el interés por el drama existió siempre. Con acierto Juan Bautista Stagnaro y Beda Docampo Feijoó delinearon los contornos de personalidades que no legó la Historia incluido un embarazo del cual no existe ninguna documentación respaldatoria. Camila se estrenó en los cines Atlas, Atlas Recoleta y Atlas Belgrano el 17 de mayo de 1984. Su nominación al Oscar de la Academia de Hollywood le abrió la puerta de 30 países más. La historia de Camila y Wladislao ya era universal. Como así también la reelaboración histórica de una realizadora que imprimió en celuloide una lucha contra la opresión y sus dogmas.

FILMOGRAFIA

Como directora

De eso no se habla (1993) también guionista
Yo, la peor de todas (1990) también guionista
Miss Mary (1982)
Camila (1983) también guionista
Señora de nadie (1982) también guionista
Momentos (1980) también guionista
Juguetes (corto, 1978) también producción y guionista
El mundo de la mujer (corto, 1972) también producción y guionista

Como guionista

El impostor (Alejandro Maci, 1997)
Triángulo de cuatro (Fernando Ayala, 1975)
Crónica de una señora (Raúl de la Torre, 1971)

Como intérprete

La balada de Donna Helena (Fito Páez, 1995) mediometraje

BIBLIOGRAFIA

Aharoni, Gabriela Jonás: Telenovelas de época y cine: la intertextualidad como herramienta que construye segmentos de la memoria histórica argentina (1984-2004), en Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Puesto en línea el 11 julio de 2012.

De Vita, Pablo: Señora de nadie: a 25 años de su muerte, se agiganta el legado de María Luisa Bemberg, Buenos Aires, Diario La Nación, 7 de mayo de 2020.

Fontana, Clara: María Luisa Bemberg, en la colección Los directores del cine argentino, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994

Mulvey, Laura: Placer visual y cine narrativo. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Documentos de Trabajo Eutopías 2ª época, 1988, Versión castellana de Santos Zunzunegui

Tesler, Mario: Camila y la Bemberg, Del Socorro a Pilar, Tragedia y ficción cinematográfica, en la colección Ensayos y Debates, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011

Trebisacce, Catalina y Veiga, Ana María: Variaciones de la trasgresión desde el ojo protésico de María Luisa Bemberg, Rev. Estud. Feministas. vol. 25 no.3 Florianópolis sept./dic. 2017

Lucrecia Martel: Un relato en primer plano, *La niña santa*

Por Mónica Satarain y Sandro Benedetto*

Lucrecia Leonor Martel irrumpió en las pantallas argentinas para cambiar el paradigma del cine nacional con *La ciénaga*. Era marzo de 2001 y en la apertura del Festival Internacional de cine de Mar del Plata todos comentaban el éxito que su película había tenido en Berlín. Esa noche el cine Auditorium estalló en un aplauso cerrado y tuvimos el honor de ver a una emocionada Graciela Borges ponerse de pie a pedido del público y entonces empezó otra historia, la gran estrella del cine argentino había vuelto con la ópera prima de una joven salteña desconocida. Algunos de los presentes inmediatamente pensaron si acaso regresaban esos tiempos donde el cine argentino triunfaba primero en el exterior y luego acompañado por la crítica sorprendía al público local -que no siempre estaba preparado para lo nuevo-. Esta directora parecía continuar un camino que nadie recorría desde que María Luisa Bemberg había muerto, otra mujer talentosa e independiente, con gran dominio de la puesta en escena y con una postura abiertamente feminista en sus historias, llegaba para tomar la posta. Desde ese momento puede aventurarse cierta filiación estética e ideológica en su obra, una especie de linaje artístico que resuena en sus películas y nos remite siempre a Torre Nilsson y a Bemberg.

En su discurso puede destacarse la retórica de la imagen, el particular uso del primer plano, y una iconografía exquisita que asocia su imaginario visual al gran arte de la representación occidental que incluye todas las artes plásticas, como dice Aumont en *El ojo interminable* [1], y es responsable de la idealización de la imagen de la mujer en las representaciones, a veces como musa, otras como santa, o incluso como una encarnación demoníaca que toma la forma de niña, entre un centenar de variaciones, pero en todos los casos siempre será portadora de un misterio insondable. El relato cinematográfico, según ha enseñado el mismo autor, es el enunciado en su materialidad, si se piensa al discurso cinematográfico desde sus dos expresiones: la banda de imagen y la banda sonora. El vicio profesional ha llevado a producir cantidades incontables de estudios sobre aspectos de una sola banda, la de imagen, muy pocos sobre la banda sonora y prácticamente ninguno sobre cómo se articulan ambas en un relato bien construido, o sobre cómo algunos directores logran que ambas bandas se alternen en la atención del espectador narrando de manera sutil y sin apelar al recurso de los diálogos, una verdadera rareza a veces encontrada. El cine de Lucrecia Martel desde hace dos décadas genera texto, con artículos de revistas, estudios académicos y libros que analizan su filmografía. Todos destacan la rigurosa coherencia de sus películas que logran superar un problema que arrastra el cine argentino desde sus inicios, el sonido, en general por falta de presupuesto como ha comentado la misma Martel, que se ocupa en cada proyecto muy especialmente de no descuidarlo. En el caso de *La niña santa,* particular objeto de estudio, es una obra de transición muy elaborada y anclada entre el deslumbramiento mundial que significó *La ciénaga* (2001), y la controversia que estalló con el estreno en Cannes de *La mujer sin cabeza* (2007). Es por esto que muchos críticos consideran que *La niña santa* es una continuación perfecta de *La Ciénaga* por el contexto, la historia y hasta por algunos de los personajes. Su última película hasta la fecha es *Zama* (2017), una epopeya de época que subvierte los estándares iconográficos de la representación histórica, al menos para Latinoamérica, y que se ha transformado en un filme de culto en un tiempo muy breve, pero se ubica en un espacio de análisis diferente al de sus primeros tres filmes y precisa categorías diferentes, *La niña santa* parece única en cuanto al trabajo de sinergia logrado en el diseño de banda de imagen y banda de sonido.

---

[1] Aumont, Jacques, El ojo interminable, 1989. Paidós, Barcelona.

La historia iconográfica del cine argentino se vio conmocionada por el ingreso al panteón audiovisual de esta realizadora contemporánea que resemantiza algunos motivos clásicos con una impronta absolutamente personal. Antes del cine estaba la fotografía y los primeros fotógrafos profesionales, siguiendo la tradición de la pintura de caballete, utilizaron el retrato como género preferencial y como referente de su obra pero con una ideología moderna y por lo tanto luego de superada la primera etapa de furor de la copia de la realidad (ya no se interesan solo por la mímesis), ni en tratar de superar el grado de perfección de la imagen academicista y realista porque el dispositivo técnico se los permitía fácilmente. Entonces algunos apostaron por un concepto artístico que eleve la imagen a otro plano y pasaron de la representación naturalista a algo diferente que puede ser encarnar una idea o un concepto y que no precisa ser algo definido. En la obra de Martel, que es sobre todo un cine de mujeres, el retrato es alegoría de lo femenino y lo trascendental y en *La niña santa* las protagonistas adolescentes del filme rebozan de inocencia y lujuria a la vez, condensan sus aspiraciones que nunca quedan claras en las miradas fuera de campo y se parecen mucho a las figuras melancólicas y bellas de los simbolistas o los decadentes, sus mujeres citan a los pioneros del nuevo arte visual. Su exquisito gusto por la puesta en escena interna al cuadro asocia su representación al más puro y libre estilo artístico que aúna el clasicismo de la figura con una modernidad del gesto que invita a repensar corrientes, como la de los prefarraelistas que sentaron las bases para los grandes cambios en las vanguardias históricas.[2] Su cine es un discurso que considera el tiempo, el ritmo y el espacio en una sinergia absolutamente original de la imagen y el sonido cinematográficos en una construcción muy precisa del relato. Las jóvenes protagonistas de *La niña santa* conjugan en sus juegos eróticos y místicos una idea de belleza clásica representada en un punto exacto, el instante donde inocencia, espiritualidad y deseo carnal pueden ser uno, los cuadros de conjunto memoran las grandes composiciones clásicas, mientras que los retratos individuales, así como los de dos o tres personajes, se cargan de sentido con arquetipos que sintetizan al ángel y la mujer deseante. El despertar sexual de esas adolescentes hace estallar una imagen absolutamente moderna, contemporánea y universal a la vez. Así encontramos a la niña presa del arrebato místico que se erotiza como mujer, su amiga que también intenta pasar ese trance, si le quitamos lo místico, encontramos también a la madre: todas laten por el mismo objeto de deseo, representado por un señor bastante común y corriente -como la mayoría de los personajes masculinos de Martel- que tiene la particularidad de ser un médico de paso por el hotel familiar debido a un congreso de especialistas de garganta, nariz y oído. La anécdota funciona como excusa para abismar el sentido y la estructura del relato acerca de lo que se dice y lo que se escucha, o incluso se huele en esta historia. Las mujeres siempre son las protagonistas[3], los hombres apenas acompañan el concierto de deseos femeninos que puebla la pantalla y que la directora sabe registrar con puntos de vista muy propios. Desde el cine de Torre Nilsson[4] en las décadas del sesenta y setenta, no se veían encuadres tan personales[5] en el cine argentino, sumados a planos cargados de sentidos ambiguos; hay espacios que integran y atrapan a la vez a sus moradores, con el noroeste argentino como marco y su clima que irradian en pantalla el calor que corre por los cuerpos[6] la antigua piscina, los ve pasar y sumergirse, uno a uno, descansar a su alrededor, tomar sol, y exponerse a la cámara obsesiva de Martel.[7]Este es un filme de rostros, de miradas, plagado de primeros planos que señalan la densidad del cuadro hay también un cierto atestamiento[8] de la imagen y casi podemos percibir el olor de esos espacios (esta característica estará exacerbada en *Zama*), y los protagonistas también lo mencionan en los diálogos, implicando al espectador en esos ámbitos decadentes y deteriorados que los reúnen a la hora de la siesta.[9] La energía que se desplaza entre los personajes siempre parece estar a punto del desborde y obliga al espectador a suponer que en algún momento ocurrirá el estallido, también lo lleva a la certeza de que esto ocurrirá fuera de campo, fuera del nivel del relato, en un final abierto,[10]Las películas de Martel preanuncian eventos importantes que nunca se muestran y apenas se sugieren. Hay situaciones de promiscuidad, naturalizada tanto entre los miembros de una misma familia como entre las amigas y no dejan espacio a la comodidad del espectador, que

---

[2] Sus protagonistas no dejan de recordar a las heroínas decadentes cubiertas de seda en jardines misteriosos.

---

[3] El cine de Martel es un cine de mujeres que pasan por estados que los hombres no siquiera intuyen.

[4] Otro especialista que inaugura el tema de la femineidad conflictiva en el cine argentino.

[5] Loa ángulos de cámara insólitos suelen montarse en un punto de vista muy bajo para la costumbre del cine latinoamericano, por debajo de la línea media del cuerpo.

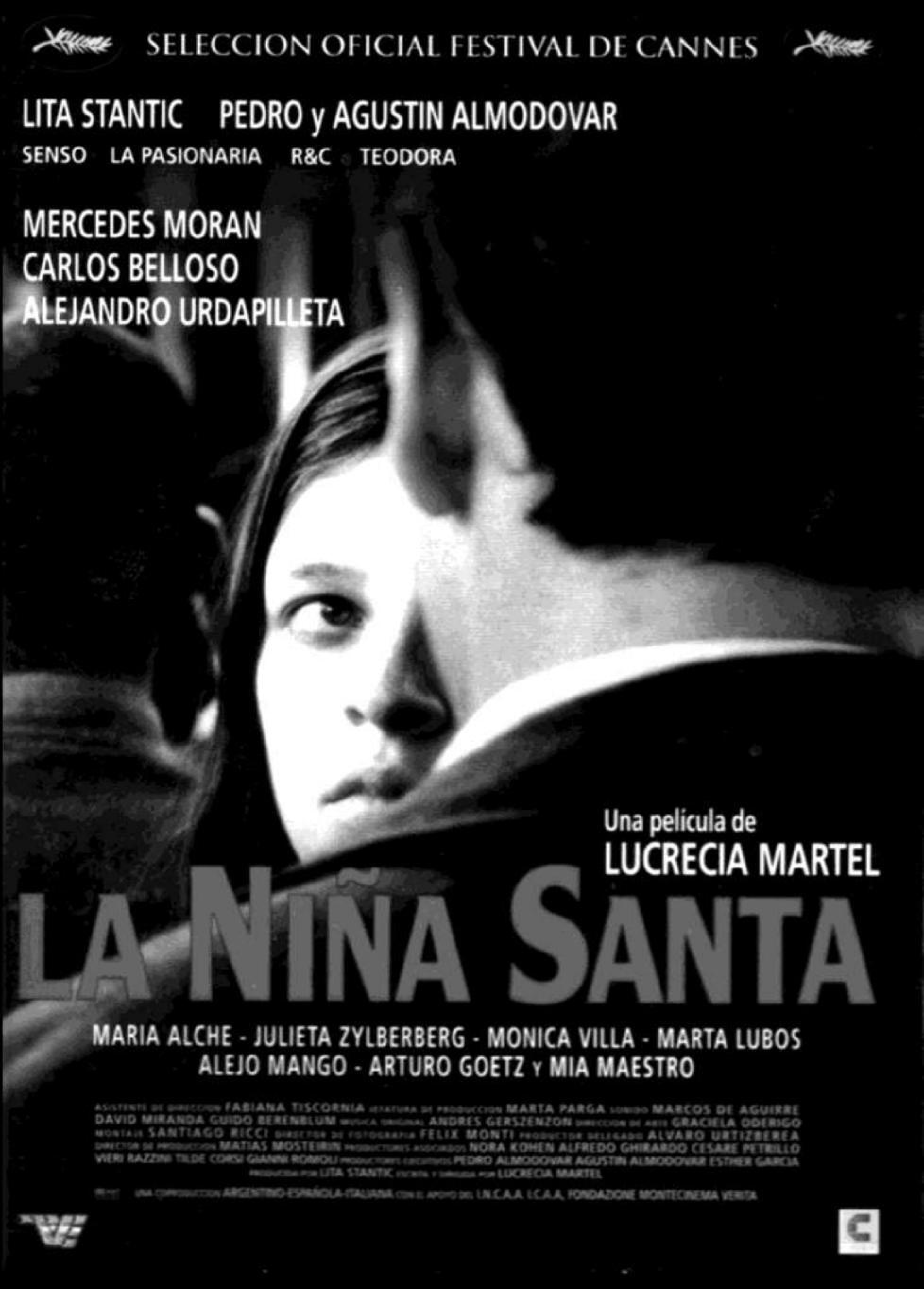
[6] Prefiere siempre filmar en la provincia de Salta sin especificar el lugar.

[7] Las piscinas, aunque sean decadentes o sucias siempre son espacios claves en el cine acalorado de Martel.

[8] El atestamiento de la imagen simboliza muchas veces por contrapartida el vacío de las vidas de estos personajes.

[9] Los espacios de su cine siempre remiten a un noroeste como detenido en el tiempo de la siesta.

[10] Las historias de Martel preanuncian eventos, los sugieren y no los muestran.



SELECCION OFICIAL FESTIVAL DE CANNES

LITA STANTIC PEDRO y AGUSTIN ALMODOVAR

SENSO LA PASIONARIA R&C TEODORA

MERCEDES MORAN
CARLOS BELLOSO
ALEJANDRO URDAPILLETA

Una pelicula de
LUCRECIA MARTEL

LA NIÑA SANTA

MARIA ALCHE - JULIETA ZYLBERBERG - MONICA VILLA - MARTA LUBOS
ALEJO MANGO - ARTURO GOETZ y MIA MAESTRO

ASISTENTE DE DIRECCION FABIANA TISCORNIA JEFATURA DE PRODUCCION MARTA PARGA SONIDO MARCOS DE AGUIRRE DAVID MIRANDA GUIDO BERENBLUM MUSICA ORIGINAL ANDRES GERSZENZON DIRECCION DE ARTE GRACIELA ODERIGO MONTAJE SANTIAGO RICCI DIRECTOR DE FOTOGRAFIA FELIX MONTI PRODUCTOR DELEGADO ALVARO URTIZBEREA DIRECTOR DE PRODUCCION MATIAS MOSTEIRIN PRODUCTORES ASOCIADOS NORA KOHEN ALFREDO GHIRARDO CESARE PETRILLO VIERI RAZZINI TILDE CORSI GIANNI ROMOLI PRODUCTORES EJECUTIVOS PEDRO ALMODOVAR AGUSTIN ALMODOVAR ESTHER GARCIA
PRODUCIDA POR LITA STANTIC ESCRITA Y DIRIGIDA POR LUCRECIA MARTEL

UNA COPRODUCCION ARGENTINO-ESPAÑOLA-ITALIANA CON EL APOYO DEL I.N.C.A.A. I.C.A.A. FONDAZIONE MONTECINEMA VERITA siempre está esperando el respiro, el aire que no llega.[11]. Este clima de agobio espectante de la historia se equilibra en el relato de *La niña Santa,* con la galería de retratos, con una pregnancia que memora al arte finisecular de Lewis Carroll o de Julia Margaret Cameron, influenciada por las lecturas de la Biblia, con verdaderas puestas en escena fotográficas de representaciones alegóricas en sus obras, sus antecedentes aristocrásticos y su obsesión por el retrato femenino que ofrece un corpus de jovenes y niñas que se parecen muchísimo a María Alché o a Julieta Zybelberg, que debutan en este filme y luego desarrollan una interesante carrera cinematográfica y televisiva. Este es un caso modélico de referente iconográfico que va un paso más allá de la acostumbrada cita pictórica, porque se ubica en un estadío apenas anterior al surgimiento del cine, mira a la fotografía de una artista inglesa que fallece una década antes de la aparición oficial de cinematógrafo Lumiere.

El cine de Martel logra una notable sinergia imagen-sonido al privilegiar el uso del *plano sonoro* como espacio de la narración, indica la distancia aparente (cercanía o lejanía) del sonido con respecto al oyente, juega permanentemente con el ritmo de la imagen, donde el primer plano de sus protagonistas alterna con planos abiertos repletos de información aparentemente intrascendente. En la puesta en escena de Martel, así como eran las de Torre Nilsson y Bemberg, nada es gratuito, todo pesa, todo importa y sus aparentes recorridos por lo cotidiano esconden una especie de desastre en ciernes. Si revisamos este filme de 2004 realizado en la provincia de Salta, locación preferida de la directora, encontramos su particular estilo de encuadrar a la manera de los grandes fotógrafos especializados en retratos individuales o de conjunto[12] lo suyo nunca es el paisaje, sino el enfoque y desenfoque de los personajes y sus ambientes, sus casas, sus colegios, los lugares de reposo y de sueño, escrutando siempre sus mundos privados.

---

[11] Es tal el agobio que todos pueden echarse en la misma cama, hijas, madres, tíos, primos, amigas, no importa la relación, se naturaliza la práctica por la proximidad y genera una promiscuidad socialmente aceptada.

La banda sonora como suma de los diferentes componentes que interactúan en ella, como el diálogo, el sonido ambiente -la ambientación sonora- y la música, se articulan con el cuarto, pero no menos importante: el silencio. Este último recurso en *La niña santa* es muy frecuente en las escenas de las diferentes parejas de personajes, como las amigas encarnadas por Josefina y Amalia, los hermanos que representan Helena y Fredy, también con los adultos en permanente juego de seducción como la dueña del hotel Helena y su huésped el Dr. Jano. Es muy presente e imprescindible para la continuidad narrativa durante la conflictiva relación erótica entre Jano y Amalia; es interesante como se maneja la tensión del relato y se materializa el desconcierto y la decepción en el silencio de Helena cuando recibe la noticia de que su ex marido espera mellizos con su nueva mujer. Los sonidos diegéticos[13] contribuyen a construir el espacio donde transcurre la historia y muchas veces son fruto del accionar de los personajes en campo, ese espacio que desde la imagen se ofrece generalmente fragmentado y que origina confusiones y suma desorientación al espectador. Por ello resulta difícil ubicase en el lugar exacto donde se originan los sonidos y se desarrollan los hechos. Colabora a esto esa especie de laberinto que es el Hotel Termas, hogar y negocio de la familia que recibe al contingente de médicos del congreso. Comprendemos ese ámbito también desde sus ruidos cotidianos, con murmullos que confunden, no se entiende todo lo que se dice, en un gesto típicamente moderno del discurso donde la opacidad es un recurso en el cual anida la pérdida del sentido y de la causalidad buscando diferenciarse de la transparencia del relato clásico. En el espesor de los diálogos, el susurro no constituye un hecho aislado ya que a lo largo de la película encontramos una fuerte recurrencia al mismo, generalmente entre las dos adolescentes, cuyas confidencias oscilan entre inquietudes espirituales, rezos, y comentarios de temática erótica. Mucho del misterio de la trama radica en ignorar las verdaderas intenciones y desvelos de las jovencitas. La característica acústica derivada del hablar con un volumen tan bajo produce una emisión sonora tendiente a resaltar las frecuencias medias y agudas como a suavizar las frecuencias graves. Esto produce una menor capacidad para diferenciar cada uno de los timbres vocales de los personajes, lo que genera una uniformidad sonora en esos momentos. A su vez, constituye una cierta cualidad de opacidad sonora que podría corresponderse en la banda de imagen con el particular uso de la profundidad de campo y el fuera de foco que encontramos muy frecuentemente en *La niña Santa*.[14]. Recordemos que una de las características del enfoque de Leopoldo Torre Nilsson se halla en su cualidad de desenfoque -que según el director provenía de su terrible miopía- aunque esa excusa era poco creíble en aras de su oficio.

---

[12] Desde Nadar a Lewis Carroll, pasando por Cameron y otros, esta obra hace referencia a mucho del arte fotográfico occidental finisecular.

[13] Todos justificados en campo desde el nivel de la historia.

El ruido de los cubiertos del comedor, de las cacerolas en la cocina, de los teléfonos en los cuartos, de las llaves en la recepción del hotel o de los aerosoles que permanentemente rocía el personal para combatir los insectos, el calor y la humedad favorecen el crecimiento de larvas que necesitan insecticidas a diario, colabora con la sensación de ahogo y de una especie de letargo que abate a los personajes, y opera como una huella enunciativa de Martel que conoce muy bien los avatares climáticos de la región y el efecto de acumulación que produce en sus habitantes. Si a esto sumamos espacios que someten y anulan a los personajes encontramos los rasgos de gran parte del cine de Torre Nilsson, labrado en casonas con familias disfuncionales y climas psicológicos irremediables. Los niños corriendo por el hotel dan una idea de confusa cotidianeidad alienada que se complementa con los sonidos que retumban en las paredes húmedas del decadente edificio del hotel, un espacio transitado por mujeres que buscan salir del tedio cotidiano sin saber muy bien a lo que se enfrentan, lo que también sucede con las heroínas de María Luisa Bemberg.

El sonido actúa también como un puente aural que no respeta los límites de la imagen ya que hay sonidos diegéticos, que sorprenden desde el fuera de campo[15]. La sugestiva voz femenina que en los créditos interpreta una canción religiosa jugando con la ambigüedad de su procedencia, entre lo diegético y lo extradiegético, inaugura el relato sin mostrar su fuente sonora, que será la voz de Inés, profesora de catecismo del colegio católico de las chicas. Los climas de extrañamiento se sostienen desde la banda sonora, como cuando la música producida por un particular instrumento, el Theremin, capta la atención de las adolescentes en clase. Otro momento de extrañamiento sonoro es el acople del micrófono en el restaurante del hotel que, junto a la música del órgano dispuesto para el encuentro, produce desconcierto. Otra constante sonora en el cine de Martel son los estruendos o los disparos, aquí detonados en la escena del accidente automovilístico. Funciona como un hallazgo el sonido agudo y uniforme de la percusión del anillo de Amalia sobre las barandas metálicas de la pileta, que intenta captar la atención de Jano. Dentro de todo este clima de intimidad sonora se percibe la proliferación de sonidos de gemidos y suaves respiraciones de los personajes. Como es dable esperar, cuando todos estos recursos sonoros se hacen presentes la banda de imagen se constituye como relato generador de ambigüedad, André Bazin habría celebrado este tipo de discurso, sin duda.

---

[14] El desenfoque remite al uso particular que hizo de él una artista como Julia Cameron, apenas antes de que surgiera el cine como institución y como arte.

[15] Según Noel Burch en el cine hay seis fuera de campo posibles. (Praxis del Cine)

A lo largo de *La niña santa* la música diegética, ocupa un lugar relevante. Ya desde los créditos la canción religiosa a capella, con el Theremin, proporciona una sonoridad constante con sus múltiples intervenciones a lo largo de la película, su manera de producir el sonido con un ejecutante sin contacto con el instrumento que con el movimiento de las manos atravesando el campo magnético produce distintas alturas e intensidades posibilitando un discurso melódico. El Theremin proporciona un ecléctico repertorio, desde el *Aria para la cuerda en Sol* de Johann Sebastian Bach, a canciones populares como *Cielito lindo*.[16]

Los primeros planos, también dan una visión lateral de la cabeza de los personajes haciendo foco en las orejas, esto resignifica el nivel de la historia vinculada al campo sonoro: el congreso de médicos especialistas en patologías auditivas y los acúfenos[17], el problema auditivo de Helena, la madre de Amalia. Este es revelado con una sostenida y casi imperceptible frecuencia grave en la escena de la pileta cuando ella, a través de sus gestos, da cuenta de alguna dificultad luego de haber nadado. Los sonidos diegéticos internos permiten que el espectador sea partícipe del malestar auditivo del personaje. Martel recurre a diálogos que se expresan en varios planos, tejiendo una textura sonora polifónica; esta superposición estaría en concordancia con el pensamiento de la directora acerca de los diálogos, que según su idea sirven para enmascarar y cubrir cosas[18].Otro uso de música diegética se da cuando Helena baila sensualmente junto a algunos niños que están en el hotel un éxito de los años setenta, *Cara de gitana* de Daniel Magal.[19]

---

[16] El componente heterogéneo de las bandas sonoras de Martel constituye una de sus particularidades.

[17] Patología crónica que remite al permanente ruido auditivo de algunas personas.

[18] El tema de que el lenguaje hablado encubre el verdadero sentido es una característica del cine moderno.

[19] Canción popular de un artista argentino de origen jujeño muy conocido, especialmente en el interior del país.

El relato de Martel parece llevarnos hacia una historia cuyo principio y fin se diluyen, cuando se extiende el sonido por fuera de la narrativa en los créditos iniciales y finales, con el canto religioso del inicio, con las risas de las adolescentes y el ruido del agua de la piscina, en la clausura. Esto refuerza la sensación de haber compartido un fragmento de una totalidad a la que no podemos como espectadores acceder, cuyas puertas de entrada y salida pertenecen tanto al universo de la imagen como al mundo sonoro y construyen un misterio cinematográfico tejido hábilmente con manos de mujer.

FILMOGRAFIA

Como directora

Chocobar (preproducción, 2021) también guionista
AI (corto, 2019)
Julieta Laso: fantasmas (videoclip, 2018)
Zama (2017) también guionista
Leguas (corto, 2015) también guionista
El aula vacía (2015)
Muta (corto, 2011) también guionista
Pescados (corto, 2010)
Nueva Argirópolis (corto, 2010) también guionista
La mujer sin cabeza (2008) también producción, guionista
La ciudad que huye (2006)
La niña santa (2004) también guionista
La ciénaga (2001) también guionista
Las dependencias (telefilm, 1999) también producción
Rey muerto (corto, 1995) también guionista
Besos rojos (corto, 1991)
La otra (corto, 1989)
Piso 24 (corto, 1989)
No te la llevarás maldito (corto, 1989) también producción y guionista
El 56 (corto, 1988)

Como productora

Años luz (Manuel Abramovich, 2017)

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Gonzalo *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago arcos Editor, Buenos Aires, 2006

Aumont Jacques-Marie Michel, *Diccionario Teórico y Crítico del Cine* Ed. La Marca, Buenos Aires, 2006

Aumont Jacques-Marie Michel *Análisis del film*. Ed. Paidós, Barcelona, 1993

Aumont- Berlanga –Marie-Vernet. *Estética del cine*. Paidós, Buenos Aires, 1996

Burch, Noel *Praxis del cine*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2008

Font Domènec, Paisajes de la modernidad, Paidós, Barcelona, 2002

Joly, Martine, *La Imagen Fija*, Ed. La Marca, Buenos Aires 2012

Michael Freeman, *El ojo del fotógrafo*, Ed. Blume, Barcelona, 2009

Chion, Michel, *La audiovisión*. Ed. Paidos Barcelona, 1993

Chion, Michel, *La música en el cine*. Ed.Paidos, Barcelona, 1997.

Chion, Michel, *El sonido. Música, cine, literatura...* Ed. Paidós, Barcelona, 1999

Chion Michel, *La voz en el cine,* Ed. Cátedra, Madrid 2004

De Tomaso, Mariana, *La Música en el cine argentino*, en Cuadernos de Cine Argentino N.6 INCAA 2005.

Iapichino, Ricardo *La composición audiovisual: dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen*, Ed. FADU, Buenos aires, 2011

Jullier, Laurent *El sonido en el cine*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007

Lack, Rusell *La música en el cine*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999

Larriba, Miguel Ángel *Sonorización*, Cuadernos de Técnicas Escénicas, Ñaque Editora, Guadalajara, España. 2008.

Mouëllic, Gilles, *La música en el cine*, Ed. Paidós, Barcelona, 2011

Nieto, José *Música para la Imagen, la Influencia Secreta*, Iberautor Promociones Culturales, Madrid, 2003

Román Alejandro, *El lenguaje multivisual, -Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Ed. Visión Libros, Madrid, 2008

Lisandro Alonso, el eterno viajero

Por Lorena Cancela*

La ópera prima de Lisando Alonso *La libertad* (2001) cuenta la historia de un solo hombre: Misael, un hachero que abre la película casi mirando a cámara. Él está comiendo algo que vamos a reconocer cuando la película termine. No queda bien claro si ese plano inicial es también el plano del final, pero poco importa la linealidad, el tiempo circular es la medida, un no tiempo. Luego veremos a Misael inspeccionado los troncos, caminando por la pampa, hachando los árboles, defecando, comiendo nuevamente. Observaremos con él las raíces de los árboles y las capas de sus cortezas. Escucharemos con él los sonidos de la pampa, todo su universo a través de un montaje sutil, casi invisible que hipnotiza y promueve (por el uso maravilloso que hace de la profundidad de campo) el viaje clandestino. O, si se quiere, la posibilidad de elegir qué mirar.

En general, las lecturas que se han hecho de *La Libertad* han visto en Misael la epopeya de un solitario, en la totalidad al film, un “canto a la libertad”. Han afirmado que la película aborda la “vida en un espacio libre del flujo de capitales”. Otras lecturas han dicho que la película es la vida de un hachero, sin más.

Pareciera que allí están contenidas dos de las aproximaciones más frecuentes para este tipo de películas de complicada clasificación 1) la contenidista 2) la que hace prevalecer el costado informacional que todo film eventualmente tiene.

Con respecto al primer punto, entiendo que es difícil sostener que la película habla de esto o de lo otro porque por su misma construcción (el uso que hace del montaje y como consecuencia del tiempo) se pueden construir sobre el film distintos significados, incluso contrapuestos. Por ejemplo, no hay dudas de que Misael es un solitario, pero que Misael sea un solitario por elección es algo que queda meramente en el terreno de la especulación. Es más que claro que Misael no es alguien que está buscando una aventura extrema en medio de la pampa, sino que está allí porque ese es su trabajo.

Esto nos enfrenta, al mismo tiempo, con el tema de la libertad y del flujo libre de capitales. En un nivel podríamos asentir con que Misael está libre de la polución de la ciudad, de sus crímenes (según como aparecen éstos desde el fuera de campo de la película a través del ‘sonido in’ de la radio) pero al mismo tiempo está prisionero de la tala de los árboles para que después esos troncos se transformen en postes que, quizás, trasmitan electricidad para que él escuche lo que ocurre en la ciudad. Consecuentemente, no hay ni libertad, ni libre flujo de capitales. Sí, no hay dudas, Misael está ahí, pero porque ese es su trabajo de hachero por el que obtiene una irrisoria remuneración.

Lisandro Alonso, nos comentó al respecto: "*Hacía casi dos años que yo estaba trabajando con mi papá y no con el cine, y cuando lo encontré a Misael pensé: ¿por qué no hacer una película con él? Es que en algunos aspectos me identifiqué con él: trabajaba de hachero y no le gustaba, no se comunicaba con casi nadie y teníamos edades parecidas... Me pareció que todo eso podía pasarle a alguien que estaba en medio de la ciudad o en medio del bosque. También me interesaba comparar una jornada de él con la de un pibe que vive en Buenos Aires y es cadete, o lo que fuera.*"[1]

Ahora bien, que Misael sea hachero también cuestiona el costado informacional que todo film eventualmente tiene. Misael no está ahí para que nosotros aprendamos cómo es un día en la vida de un hachero (de hecho, la circularidad del film obtura esta lectura, mejor dejémosle ese tipo de cosas al *Discovery Channel*) sino que está ahí para revelarnos el costado epifánico de la imagen, su posibilidad de ritual y al mismo tiempo de alegoría.

Después que Misael se va a dormir la siesta se suceden imágenes del cielo, de los pastos, más tarde aparece una camioneta. ¿Y si esas imágenes están indicando un cambio temporal? ¿Y si esas imágenes pertenecen a otro día? ¿Cómo afirmar que la película transcurre en un día? ¿Y si fuera un mes?

Esto nos conduce al asunto del 'minimalismo'. A mi criterio la película es mucho más que la muestra de algo mínimo (una historia mínima, una puesta en escena en mínima). Es la muestra de algo grande. Tan grande como la vida, tan grande como la historia, tan grande como los años que le lleva a un árbol sumar capas a la corteza, tan grande y al mismo tiempo tan difícil de expresar como la adversidad o la arbitrariedad, incluso, de la propia existencia.

Sin embargo, hay que decirlo, la película tenía otro desenlace. El plano final, por un requerimiento del Festival de Cannes, fue cambiado. "*En el último plano de la película Misael se reía con una carcajada como enfermiza, y a mí me interesaba porque revelaba que lo que había hecho era una película y que sabía perfectamente lo que estaba haciendo: que estaba actuando y que su vida era así, aunque no era tan así... Además, porque era otra vuelta de tuerca para el espectador que se había creído eso. Y el festival*

---

[1] Cancela, Lorena (2006) Los Adulterios de la escucha. Ediciones La Crujía

dijo que, si no sacaba ese plano, no les interesaba tanto la película y obviamente (en aquel momento) teniendo como opción que una película no exista y lo contrario: que exista y participe del festival de Cannes, no dudé un segundo y saqué el plano. Por otro lado, si mañana le pregunto a mi hermano qué le parece X película y él me responde: 'Esto me parece muy largo', es probable que también lo corte, y mi hermano no tiene nada que ver con el cine."

Es difícil imaginar cómo hubiera sido el film con ese plano tachado porque la intensidad del film que conocemos se da entre ese plano inicial y el final que muestran a lo lejos las luces y las sombras, mientras escuchamos los ruidos de la tormenta.

¿Tiene que ver esto con el título? "*La libertad es un título ambiguo que a mí me gustaba porque fomentaba las distintas interpretaciones, al mismo tiempo que chocaba contra lo que uno veía. Sin embargo, mucha gente me dijo: 'Mirá qué libre que es, vive en la naturaleza'. Y yo decía: 'Mirá, no sé si es tan libre como vos pensás, de esa manera va a vivir toda su vida porque no sé si tiene otra manera de ganarse la vida'. Aunque, valga la redundancia, cada espectador tiene la libertad de pensar lo que quiere y eso para mí es lo que tiene que promover una película*" [2] sostuvo su director.

Como conclusión, si hay algo que nos recuerda la ópera prima de Lisandro Alonso es la realidad del cine como acontecimiento, como ritual. En ese sentido, quizás haya que suspender la interpretación y el impulso de construir significados a la obra y dejarse llevar por el fluir, como decía Raúl Ruiz en ese hermoso libre que "*Poética del Cine*", dejarse llevar por el "viaje clandestino".

El otro lado

Los muertos (2004) la segunda película de Lisandro Alonso, habla del 'otro lado': el otro lado de la vida, el otro lado de la representación y al igual que "*La libertad*" del otro lado de la globalización donde, por ejemplo, mientras algunos compramos alimento en el supermercado, otros matan para comer.

Los Muertos arranca con un plano fuera de foco que luego se lo adjudicaremos a Argentino Vargas: un hombre que ha cumplido una condena por el asesinato de sus hermanos y quien, al salir de la cárcel, decide visitar a su hija en un rancho perdido entre los esteros del Iberá. De por qué Vargas mató a sus hermanos, de cómo y por cuánto fue condenado, sabremos poco y nada. Más bien *Los Muertos* es el periplo de Vargas por la zona.

---

[2] Cancela, Lorena (ob.cit)

Los muertos

Nuevamente, nos encontramos frente a un relato que presenta lagunas "informacionales", elipsis temporales que nos pueden llevar hacia un camino u otro en la comprensión de la trama. Vargas es un asesino que nosotros acompañamos en su periplo con inquietud. Transitar el modo de estar de un personaje asesino es una decisión compleja que Alonso sobrelleva como cineasta con coraje. Vargas, después de haber culminado su periplo, finalmente llega a la casa de su hija y cuida a sus nietos: el terror que sentimos como espectadores es más que fundado.

Si en *La Libertad* se subrayaba la posibilidad del cine como acontecimiento aquí, aunque errática, aparece una trama en un sentido más completo.

El presidio

En esta película la sucesión de los hechos está relegada a la forma en la que estos nos son contados. A diferencia de las narraciones que promueven la comunicabilidad con el espectador, aquí nos damos cuenta de que el lugar donde está Vargas es un presidio cuando lo dejan en 'libertad'. Antes vemos a Vargas conversar, vemos cómo le cortan el pelo, vemos que habla y vemos hablar: que sea difícil entender para el oído citadino qué se dicen los personajes da cuenta de que Alonso construye sus films para un espectador que va a necesitar la traducción de lo que se dice, aun cuando hable el mismo idioma.

La exhibición

Respecto de la recepción de los films, *Los Muertos*, como la mayoría de las películas de Alonso (*La libertad, Fantasma* y *Liverpool*) fueron exhibidas casi exclusivamente en la sala Leopoldo Lugones. Una estrategia elegida por su director, que oficia también como productor, para que sus películas no se diluyan, o se pierdan, en la oferta de estrenos de las grandes cadenas. Frente a lo que implicaría, en términos económicos, competir con películas de mucho presupuesto en las salas de las *Majors,* el director buscó una forma alternativa para exhibir sus films que además estaba acorde con el presupuesto del mismo. El cineasta tiene una visión muy clara al respecto: "De alguna manera, que la distribución y la exhibición sea acaparada a nivel mundial por un tipo de películas me parece peligroso para todos: para el que las hace y para el que las mira."

Hay que decir que, si bien Lisandro Alonso ha logrado un reconocimiento internacional, ha sido elogiado por distintos circuitos de la crítica cinematográfica más especializada en todo el mundo, ha cosechado premios en los festivales del mundo más importantes (Toronto, Cannes, Gijón) no ha logrado conectar de formas masiva con el público argentino. Una auténtica paradoja porque sus dos primeros films expresan un sustrato bien local ligado al trabajo precarizado, la violencia latente y explícita, la orfandad de ciertos actores de la sociedad en medio de un entorno imponente y de una contrastable belleza.

De alguna manera, su tercer opus *Fantasma* (2006) se podría ver como una reflexión al respecto. Filmada en la Sala Lugones, en esta película aparecen los personajes de sus films anteriores Argentino Vargas y Misael Saavedra, visionando el estreno de *Los Muertos.* Sacados de su propio hábitat, los personajes parecen auténticos extranjeros, fantasmas que deambulan en un espacio que se transforma en un personaje más con sus escaleras, pasillos, ascensores y camarines.

El deambular de estos podría interpretarse como el deambular de su director por un espacio que creía propio, pero se le hace también ajeno. La película, vista hoy después de algunos años, no solo funciona como el temprano *8 y medio* de Lisandro Alonso sino también como el testimonio de un momento de la cinefilia y también un documento pues, por ejemplo, aparecen en ella personas asociadas por muchos años a la sala, conocidas por todos los que la transitábamos, como Carlos Landini que ya no se encuentra en este plano físico.

Al respecto del tono entre documental y ficcional de sus películas, Alonso nos dijo: "Particularmente, cuando veo algo no me pregunto si es ficción, o si es un documental, o si es realidad. Lo que me interesa es lo que queda en mi cabeza: eso sí se transforma en real. Es decir, la sensación que me produce cada imagen y cómo yo la paso por el filtro de mi cabeza, y la pienso... Y no me preocupa que esté filmada con, llamémosle, materia prima documental, o que esté trabajada por siete guionistas."

Liverpool (2008) fue, seguramente, la película más difícil de realizar de Alonso porque el entorno donde transcurre es un tanto hostil: no solo por el clima polar (fue filmada en Ushuaia) sino porque es la ciudad más austral del territorio argentino. Fiel a su costumbre, Alonso hizo un relevamiento de la locación y después organizó su rodaje y encontró a su personaje que en la ficción se llama Farrel pero que es en realidad Juan Fernández, un hombre que se dedica a sacar la nieve de los caminos.

"Resultó frío", bromea Alonso cuando se le pregunta cómo fue la experiencia de filmar en Ushuaia en pleno invierno. "Fue complicado porque para mí es una distancia bastante extrema. Siempre filmé a 700 u 800 kilómetros de Buenos Aires. Eso significa estar a 700 u 800 kilómetros de los laboratorios, del INCAA, de bancos, de tu casa. En este caso, estábamos a 3500 kilómetros", relata Alonso, y reconoce que se hacía más cara la movilidad, "aunque éramos pocos: diez o quince personas. Filmamos en un barco viajando, haciendo el viaje real que hace el barco carguero y que tarda cinco días de Ushuaia a Buenos Aires, sólo con cuatro personas y el actor"[3].

La película tuvo poco apoyo del público, lo que no sería una excepción, y no fue del todo apreciada por la prensa especializada que vio en esta a un cineasta más convencional preocupado por articular una ficción: la de un hombre que regresa a su lugar para ver a su madre. De hecho, es la primera vez que actor y personaje se escinden desde el nombre.

---

[3] Ranzani, Oscar (2008) , Ni el cine ni el espectáculo deberían perder la diversidad, entrevista a Lisandro Alonso, *Página 12*, 31 de Octubre de 2008

La crítica de cine argentina, no se sintió del todo convocada y vio un Alonso menos experimental. Personalmente, la película, con su tono en exceso sombrío, su falta de humor, y una historia no del todo bien articulada, no me cautivó del todo. Si por supuesto, el uso del relato cinematográfico, la articulación de los planos y la dirección de fotografía (de Lucio Bonelli) que es una película en sí misma.

Con *Jauja* (2014), escrita junto a Fabián Casas, Alonso que se había declarado reacio a trabajar con actores profesionales, volvió al ruedo con una película protagonizada por, ni más que Viggo Mortensen. El actor norteamericano con lazos con la Argentina (residió en el país en su infancia, es hincha del equipo de fútbol San Lorenzo y ha participado de distintas películas y causas) se puso al hombro un proyecto que tampoco logró una masiva convocatoria, ni un premio oficial en el Festival de Cine de Mar del Plata donde se proyectó por primera vez en la Argentina.

La película, de las preferidas de quien suscribe junto con *La libertad*, es el viaje de un hombre donde se entrecruzan el pasado, el presente y el futuro. Mortensen interpreta a la perfección una suerte de *gaucho-cowboy* que pareciera salido de una ficción remota más que de la realidad. Hablada en partes en danés, un idioma casi extinción, *Jauja* va y viene por la Patagonia encontrando personajes que parecen salidos de una fábula. Una fábula que está escrita desde un lugar, el de la Conquista del Desierto, y que este relato desarticula a través de su personaje principal: el de este Capitán perdido que, como en el de *The Searchers* (1956, *Más corazón que odio* en la Argentina *aka*) busca a su hija.

Jauja es hasta el momento la película más compleja en términos ficcionales de Alonso, y la más críptica. Al presentarse esta en la ciudad de Buenos Aires, con la presencia del actor, el realizador y el escritor en el Complejo Cinemark Palermo, quien suscribe este texto notó una diferencia: quien presentaba la película no era su director, una marca de las presentaciones de sus anteriores films, sino su actor. La anécdota sería intrascendente si esa proyección no hubiera estado acompañada de un fallido: *Jauja* se proyectó a la prensa porteña sin subtítulos. Lo cierto es que algunos de los allí presentes, interpretamos esa falta de "traducción" como parte del universo "alonsiano" que, aclarado, generó en algunos risas y en otros reclamos.

Al momento de culminar este artículo se ha anunciado que el próximo proyecto de Lisandro Alonso es *Eureka* protagonizado por el mismo Viggo Mortensen junto a otros actores como Chiara Mastroianni y Rafi Pitts.

Después de visionalizarla, veremos si la siguiente declaración de Lisandro Alonso: *"El cine para mí es riesgo, y el día que no sea más riesgo viviré de otra cosa, no quiero vivir toda mi vida haciendo películas. No quiero vivir del cine. Creo que está bueno decir: no tengo nada más bueno que decir, no se me ocurre nada más honesto que decir"*[4] sigue vigente.

---

[4] Cancela, Lorena (ob.cit)

FILMOGRAFIA

Como director

Jauja (2014) también guionista

Sin título (carta para Serra) (corto, 2011)

Lechuza (corto, 2009) también idea y editor

Liverpool (2008) también guionista y editor

Fantasma (2006) también guionista y editor

Los muertos (2004) también guionista y editor

La libertad (2001) también guionista y editor

Dos en la vereda (corto, 1995) también guionista

Como productor

El futuro que viene (Constanza Novick, 2017) productor ejecutivo

El lugar del hijo (Manolo Nieto, 2013)

Liverpool (2008)

Fantasma (2006)

La libertad (2001)

La última llamada (Andrés Schaer, corto, 1996)

Dos en la vereda (corto, 1995)

Como asistente de director

Marc la sucia rata (Leonardo Fabio Calderón, 2003)

Sobre la tierra (Nicolás Sarquís, 1998)

Como sonidista

El bonaerense (Pablo Trapero, 2002)

BIBLIOGRAFÍA

Cancela, Lorena: *Los Adulterios de la escucha*. Ediciones La Crujía, 2006

Ranzani, Oscar, *Ni el cine ni el espectáculo deberían perder la diversidad, entrevista a Lisandro Alonso,* Buenos Aires, Página 12, 31 de octubre de 2008.

PLANO DETALLE
MIRADAS DEL CINE ARGENTINO

AUTORES*

Rómulo Berruti
Periodista especializado en cultura y espectáculos, desde 1960. Escribió en los diarios El Mundo y Crítica. Durante 26 años integró la redacción del diario Clarín, donde tuvo a su cargo la página teatral siendo Jefe de Espectáculos cuando se alejo de ese medio. Con Carlos Morelli condujo el programa de cine *Función Privada* durante 16 años consecutivos (Ganador del Premio Martín Fierro). Su programa radial *Detrás del espejo* cumplió 15 años consecutivos en el aire entre Radio del Plata y Radio de la Ciudad. Desde 2008 conduce *Plumas, Bikinis y Tango* en FM LA2X4

Sandro Benedetto
Es Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires, Profesor Nacional de Música, Docente de la UBA y en la Universidad Nacional del Arte, UNA. Ha dictado seminarios sobre Banda Sonora en universidades de España y Austria. Escribió en numerosas publicaciones, entre ellas: *Análisis auditivo de la música* (Edición del autor, 1998), *No fue nada fácil* (Laborde Editor, 2005), *Los escenarios del adiós* (Universidad Nacional Mar del Plata, 2006) y *Borges y las artes -y las artes en Borges-* (Universidad de Palermo, 2009), *Ciudades americanas en el Cine* (Akal, Madrid, 2017). Compositor de música para teatro, danza y cine

Fernando Brenner
Cronista de Cine y Música, Agente de Prensa, Programador, Investigador, Fotógrafo. Jurado de Festivales en Argentina, Latinoamérica y Estados Unidos. Delegado asesor del Chicago Latino Film Festival. Integrante de la ACCA. Ha escrito y colaborado en más de 110 medios periodísticos nacionales y extranjeros (diarios, revistas, radios, sitios web). Es uno de los autores de *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Escribió el tomo *Adolfo Aristarain* de la Colección Directores de Cine Argentino. Redactor del Catálogo *Cine Argentino – 2003/2004*. Fue jurado en diversos festivales de Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y Argentina.

Lorena Cancela
Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Es autora de los libros *Mirada de Mosca*, *Adulterios de la Escucha* y *Estado Transitorio*. Realizó tres cortometrajes: *Días de Perra*, *Dos mil y una noches* y *Oráculo del Campo*. Ha realizado el video *Cualquier similitud con la ficción es mera coincidencia* y es protagonista del cortometraje *Hasta en las malas te copás*. Coautora del libro *Historia argentina* de Teresa Eggers Bras. Ha sido jurado de los festivales de cine de Lima, Quito, Iquique, Valdivia, Punta del Este, entre otros. Ha colaborado con distintos medios gráficos nacionales e internacionales. Columnista del programa *Plumas, bikinis y tango* en la FM2x4

Carlos Cupé
Periodista especializado en Cultura y Medios. Editor del Periódico Digital NEWS (por el Grupo Art-Kiné Internacional). Graduado de la Escuela Superior de Periodismo de la Obra Cardenal Ferrari, Instituto Grafotécnico de Buenos Aires. Licenciatura en Periodismo por la Universidad Abierta Interamericana (sección Argentina). Diplomatura Universitaria en Gestión de Contenidos Audiovisuales (por la Universidad Abierta

Interamericana). Ensayista y autor de publicaciones internacionales especializadas en cine y comunicación. Productor general y conductor de distintos programas de radio en AM y FM de Argentina y Latinoamérica.

Pablo De Vita
DIyS (egresado de la UBA), posgrado en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo (Ortega y Gasset y UCM). Becario en Estudios Eslavos (U. Carolina, Praga). Crítico de cine del diario *La Nación* colaboró en *La Prensa* y *El País* (Uruguay). Integró jurados en los festivales de Tbilisi, San Sebastián, Gijón, Piriápolis y otros. Profesor invitado de las Universidades de Viena, Ramon Llull (Barcelona), Palacky (Olomouc), FAMU (Praga) y Carlos III (Madrid). Premio Mejor Periodista de Cultura, Embajada de Italia, y Medalla Jan Masaryk de la República Checa. Miembro de de la Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana y del Museo del Cine porteño. Académico de Número de la Academia Argentina de Artes y Ciencias de la Comunicación.

Susana Markendorf Martínez
Licenciada en Cs. Antropológicas. Docente de la Facultad de Filosofía y Letras e Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA). Participó del Programa Internacional de Investigación con Austria sobre Cine Argentino y Literatura. Dictó conferencias en las Univ. Federal de Santa Catarina (Brasil); Granada, Cádiz, Salamanca, Carlos III de Madrid (España), Viena (Austria), Lisboa (Portugal). Publicó en *Escenarios Postnacionales en el Cine Latinoamericano.* (Alemania, 2019). *Metakinema Revista de Cine e Historia. Número 22* (España 2018), *La imagen de los Docentes en el Cine* (España, 2017), *Los escenarios del Adios* (UNMDP, 2006). Secretaria del grupo de Investigación de Teoría y Estética del Cine Art-Kiné.

Jorge Medina Herrera
Locutor Nacional y Periodista especializado en cultura y medios. Ex editor y director de *El Ángel Exterminador* (periódico digital de crítica cinematográfica). Ha participado en numerosas publicaciones científicas tanto en Latinoamérica como en Europa. Ha trabajado en producción de cortos de la FUC. Trabajó en tv por cable como cronista y productor de contenidos culturales. Es además docente de la tecnicatura en Comunicación Social en el Instituto Etchegaray de Ciudad Evita, La Matanza. Investigador en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en cine argentino y latinoamericano en el grupo Art-Kiné.

Alejandro Olivera
Licenciado y Profesor en Artes (UBA). Diploma en Gestión Cultural (C.C.U. "Paco Urondo", UBA). Maestrando en Educación, Lenguajes y Medios (UNSAM). Docente de los Seminarios de Producción y Programación de Proyectos y Gestión Cultural Comunitaria (CCUPU, UBA). Jurado del XV Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos (2013) y del V Festival de Cine Independiente de Claypole (2020). Director de Revista Molecular. Co-autor de *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos* (Ed. Teseo, 2017) y *Ciudadanías digitales. Convivencia, participación y creatividad* (En prensa, 2020).

Alejandra Portela
Licenciada en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Docente, Decana de la Facultad de Artes de la Universidad del Museo Social Argentino, Especialista en cine argentino. Autora de numerosos libros y artículos sobre

cine argentino y latinoamericano. Entre ellos autora junto a Raul Manrupe de los 4 tomos de *Un diccionario de films argentinos*. Integrante de la Comisión Directiva de la Fundación Cineteca Vida. Directora de la el portal de Arte y Cultura Leedor.com

Mónica Satarain
Doctora en Artes por la Universidad Nacional de la Plata, Magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires. Periodista especializada en cine y medios. Docente e investigadora de la UBA. Directora del colectivo Art-Kiné Internacional desde 2010. Presidente del Congreso Internacional Art Kiné de Buenos Aires (ediciones 2016 y 2018). Ensayista y compiladora: *Plano Secuencia.* (La Crujía, 2004), Los escenarios del adiós (UNMDP, 2006), *Fuera de Campo. Fragmentos de Estética y Teoría contemporáneas* (Edfil. 2013), *Fundido Encadenado* (Edfil, 2014), *Estéticas transnacionales en el cine* (Edfil, 2018). *Escenarios postnacionales en el nuevo cine latinoamericano* (AVM, Münich, 2020).

Fernando Varea
Periodista y docente. Licenciado en Comunicación Social, egresado de la Universidad Nacional de Rosario. Autor de *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983* (Editorial Municipal de Rosario, ganador 1º Premio Concurso Municipal de Ensayo 2005), y otras publicaciones. Colaborador en diario *La Capital* y otros medios gráficos y programas radiales. Programador en 2012/2013 de ciclos de cine en Centro Cultural Parque de España y Facultad Libre (Rosario). Jurado en 2º FICIC, 7º Pizza, Birra y Cortos y otros festivales. Coordinador de seminarios y talleres sobre historia del cine. Autor-editor del blog especializado Espacio Cine.

María del Carmen Vieites
Bibliotecaria. A cargo del área de museología en Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires realiza tareas de investigación y curaduría. Ha curado entre otras exposiciones: *Fernando Birri* (Mar del Plata, 2004), *Gori Muñoz, ideas escenográficas* (CCR, 2006), *Cuadro a cuadro: 101 años de animación argentina* (MDC, 2018, junto a R. Manrupe) o *Retazos: homenaje a Eduardo Lerchundi* (MDC, 2019). Editora y colaboradora en diversas publicaciones como *Nuestras actrices* (El Jilguero, 1998), Leopoldo *Torre Nilsson: una estética de la decadencia* (GEA; Museo del Cine, 2002). *Fernando Birri: la primavera del patriarca* (Museos BA, 2004), *Diccionario de Cine Hispanoamericano* (SGAE, 2007).

art-kine

Mar del Plata INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

AEPRECI
ASOCIACIÓN
española de la
PRENSA
CINEMATOGRÁFICA